

24

الكاريكاتير

www.alghaoun.com

# الغاهون

شعرية، تصدر مطلع كل شهر

24 صفحة 2000 ليرة لبنانية

السنّة  
الثالثة

25

4

عبد المنعم رمضان لـ «الغاهون»: مشكلتنا أننا إذا  
اختلف شاعر وجنرال ناصر الشاعر قبل أن نعرف السبب



سوق البرغوث الشعري

23

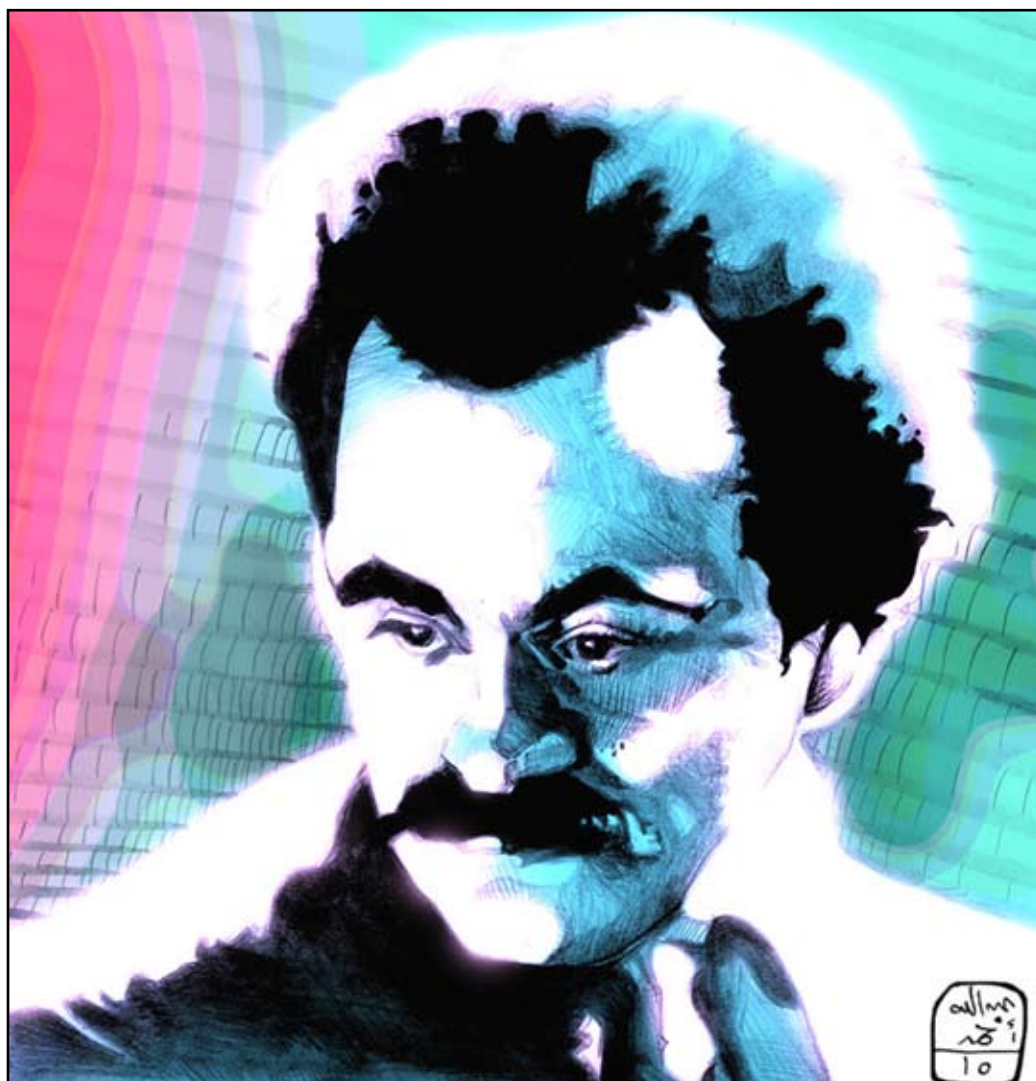
أسباب غياب

البيئة الأميركية

عن شعر «الرابطه القلمية»

الخبر الذي تشارك الإعلاميين السوري والتركي الترويج له منذ أيام يقول إن الأتراك اكتشفوا قبر امرئ القيس في تلة من تلال أنقرة! كذا، وبكل خفة، ومن دون تقديم أي دليل علمي من أي نوع. إذاً، بعدما أعطت السلطات السورية أمراً بحذف تعبير «الاحتلال العثماني» من المناهج المدرسية واستبدالها بعبارة «الفتح العثماني»! وبعدها أوعزت إلى أحد المخرجين المرتزقة بالعمل على مسلسل يبيّض صفحة الاحتلال العثماني الهمجي ويجعل من رموزه أبطالاً، جاء دور امرئ القيس ليكون رهينة أحابيل سياسية و... سياحية أيضاً، حيث لم يستح مُعلن الخبر رئيس اتحاد كتّاب أوراسيا عمر دلي أوغلو من القول بأن هذا القبر سيغدو «مزاراً للسياح العرب» (وهو على كل حال التعبير نفسه الذي استخدمته الصحافة التركية لوصف حالة التدفق السياحي لزيارة منزل مهند ولميس بطلّي المسلسل التركي السطحي الشهير).

أمام هذه المسرحية المكشوفة، نسأل السلطات السورية السؤال الآتي: أليس حرياً بتركيا أن تكتشف قبور بعض أبناء لواء الاسكندرون الذين قتلتهم لرفضهم الاحتلال، قبل اكتشافها قبر امرئ القيس؟





### أيّها الشعر أيّها النثر

#### يكتبها

#### ماهر شرف الدين

اهتمام صحافتنا الثقافية بفضيحة الفرنسي برنار هنري ليفي، يُثير الريب.

ترجمات ومقالات عن الفضيحة، وتحليلات واستخلاص عبر. وأين؟ في الصفحات ذاتها التي ترفض نشر (بل وتحارب) ظهور أي فضيحة «محلية، موثقة، بل وأشدّ يؤسا وكارثية من تلك الفضيحة.

اهتمّت صحافتنا الثقافية أيضاً بفضيحة الألمانية هيلينه هيغمان، وقبلها بفضيحة مواطنها غوتتر غراس... إلخ.

إنها فضائح الآخرين، ولأنها كذلك تُسعدنا وتزيد من إشارتنا. أما فضاحتنا نحن، فهي بالتأكيد «ملفّقة» و«ثقافة مكائد» وأخيراً «صحافة صفراء»!

لكن من هم الآخرون؟ مَن هم الذين تتحمّس صحافتنا الثقافية للتشهير بهم؟ هل هم مثلاً مَن ليسوا عرباً؟

الجواب: بالطبع لا. وهذه ذروة أخرى من ذرى الفساد الثقافي العربي الوقح. ففي غير صفحة من هذا العدد لاحظ الصديق عبد المنعم رمضان بأن المثقفين الذين أدانوا وشهروا برؤوف مسعد لزيارته القدس، هم أنفسهم الذين امتدحوا أهداف سويف لزيارتها القدس.

وفي مقالة نُشرت في موقع هامشيّ، رغم أن صاحبها تنشر في منابر أساسية معروفة (1)، استغربت جاكلين سلام كيف أن المثقفين الذين هاجموا إيمان مرسال لقبولها بترجمة ديوانها إلى العبرية، لم يفتحوا فهمهم بخصوص ما فعلته جمانة حداد في كتابها «مدينة» قصص مدن من الشرق، التي أشركت فيها كاتباً إسرائيلياً ليتغلّز بمدينة تل أبيب، ومن دون أن تخبر الكتاب العرب المشاركين بذلك (كما أكّد جمال الغيطاني ونبيل سليمان).

إذا، تعبیر «الآخرون» يعني كل من هو خارج نطاق سلطة المنابر، فقط لا غير.

إيمان مرسال ليست صاحبة سلطة ثقافية، لذلك لم يتورّع رمز الفساد الثقافي العربي جابر عصفور عن تعليق مشنقتها، في الوقت الذي انشغل فيه بمحو خطوط التجاعيد عن وجه جمانة حداد لإثبات أنها تحت سن الأربعين وإعطائها جائزة. إيمان مرسال ليست صاحبة نفوذ، لذلك فارّ الدم في رأس عبده وازن

فجَزَرها جَزَرًا متهمًا بإيّاها بأمرين معاً: السداجة والانتهازية! مع أنه قام بتخصيص ثلاثة أرباع الصفحة لمديح كتاب «مدينة...» مع تجاهل تام لذكر ورود تل أبيب. والأنكى من ذلك أنه كتب البارحة ممتدحاً شجاعة «دار الجمل» في ترجمة رواية لعاموس عوز. إذا للسبب نفسه الذي يُفضّح به كاتب ويُشهرّ به في صحافتنا، يُجَلّ كاتب آخر ويصبح بطلاً، فقط لأنه صاحب سلطة. وفي الحقيقة فكتاب «مدينة... تل أبيب، لجمانة حداد ليس فضيحة فقط للأسباب التي ذُكرت، بل هو فضيحة أيضاً لأن صاحبته تقاضت عليه مبلغاً ضخماً (14 ألف جنيه إسترليني)! ولماذا ترصد دار نشر إنكليزية عادية، مثل «كوما بريس»، مبلغاً كبيراً كهذا من أجل كتاب؟! كما أن محاولة الناشر تبرئة المعدة جاء كدليل إدانة مكتمل الأركان، فلنقرأ ما يقوله: «يودّ الناشر أن يوضح أن طلب ورود قصة لكاتب إسرائيلي يعود إليه، لا إلى معدة الكتاب جمانة حداد.»!

إذا، هدف الكتاب واضح. وكان من الأضرف لمعدّته أن تقول إنها هي من قرّرت إشراك تل أبيب، لا الناشر. فربما فهما من ذلك أنه شكل من أشكال «المواقف» التي تؤذ مناقشة معنى «التطبيع». (وهنا لا بدّ من الإشارة إلى الجملة الغريبة الأخيرة التي يخوضها ما يسمّى «اتحاد الكتاب العرب، حيث ترك جميع مصائبه وتفرّغ للاستقواء على خليل صويلح وخالد خليفة).

## اعتذار

كانت الفكرة أن نخصّص كاريكاتور العدد 19 لانتقاد شطط الناقد المعروف صبحي حديدي في جعل محمود درويش مركز الشعر العربي الحديث، فإذ بنا نشط، بل ونجرح أيضاً. باسم «الغاوون»، اتّقدّم بالاعتذار العميق من الأستاذ صبحي حديدي.

م. ش. د

لكن ما الذي يجعل الفضيحة في صحافة «الآخرين» ممكنة وضرورية لتقويم الحالة الثقافية؟ سأشرح السؤال بمثال: في الشهر الفائت، رفضت مجلة فرنسية معروفة («ماغازين ليتيرير») نشر مقال لواحد من كتابها! ينتقد فيه الطبعة الجديدة لأعمال لوتريامون («دار غاليمار»)، فسارعت مجلة أخرى («الأكسبريس») إلى نشره، وقامت الدنيا ولم تقعد في فرنسا.

إذا، المشكلة ليست في وجود الفساد بحدّ ذاته، بل في الحلف الحديدي للدفاع عنه. في عدم القدرة على تحذيه.

البروتوكول الأسود غير المُعلن بين المنابر العربية، هو من يجعل من الفضيحة مستحيلة. فما ترفض نشره «الحياة» سترفض نشره «النهار»، وما ترفض نشره «السير» سترفض نشره «المستقبل»... ولذلك واطّبت تلك المنابر على نشر مقالات تدّمّ الإنترنت (التي شكّلت متنفساً للنشر).

بروتوكول العار هذا، هو الذي منع النقاش حول أكبر فضيحة ثقافية يمكن أن تحصل في ثلاثة عقود، ألا وهي تهليل «رمز التنوير» جابر عصفور لفوزه بجائزة «القدّافي العالمية للأدب»، بعدما استحق كاتب إسباني من قبولها لدواع أخلاقية. بل إن جميع الكتاب العرب ممن كانوا قدّ امتدحوا خوان غويتيسولو لرفضه استلام الجائزة، صمتوا صمتاً مريباً ومخجلاً (باستثناء عباس بيضون، كي تكون عادلين) إزاء قبول جابر عصفور لها، ودفاعه عنها وعن صاحبها الديكتاتور الليبي.

ستار إعلامي حديدي مهمّته الدفاع عن صفوة الفساد ورموزه، يمنع السجال بحجّة «المكائد»، وفي الوقت نفسه يحتمي بالفضائح الآتية من مختلف أصقاع الأرض.

إذا، الأهم من القضاء على الفساد، هو تعزيز المساحة التي تسمح بفضحه. حماية الصحافة الشجاعة التي يريدون تلطيخها بعبارات من مثل «صحافة صفراء». المعركة اليوم من أجل خلق ثقافة عربية نظيفة، تبدأ برفع الصوت وقول «لا» فوق «لا»، وبكل الإمكانيات المتاحة، وأولها الفضيحة المسؤولة التي باتت آخر الدواء. نعم بالفضيحة. وأكاد أقول: الفضيحة النبيلة.



#### يكتبها

#### شوقي أبي شقرا

السّمسم والأحمر السماق، بل من الزهو الطارئ والذي يغطي التّعاسة ويمحو بعض الشقاء وبعض التعب، وهي طالما شقيّت وطالما زارها طائر الألم وحط على كتفها، على جملة قامتها، وهي طالما بكت وأرسلت التحيب في الهواء، نحيباً على ابنها والذي الذي قضى في حادث سيارة وهو في الخدمة العسكرية.

وعمّي أيضا لها زِيها الطويل الذي يهبط إلى الأسفل وهو الرداء الذي كان لهنّ في تلك الحقبة، في الزمن السابق، إلا أن الصبايا أبدلن ذلك، وهنّ في زيّ حتى بعد الركبة، وتغيّرت المناظر، وإذا في المجتمع الريفي، القرويّ، شيء من حزية المرأة الحديثة، آنذاك، شيء من الظهور والكشف عن بعض مقاطع الجسد، وكنا نحن الشباب في النظرة الحارة والفاحصّة إلى الجيل الذي مضى وإلى الجيل الذي تلا وعليه صفات من الأئونة التي تزارُ وترغب في الصعود من المخبأ، من المظموور مثل ليرات الذهب، إلى حيث تخطو وتحمل الجرة على كتفها ممثلة من ماء العين التي في الساحة. وكم هي رشيقة وكم في إغراء.

×××

وكذلك كنّا، إلا أننا لم نليس الشروال، لأننا في براءة الحركة ولأننا نحن الأبناء لن نكون مثل الآباء الميامين والأقحاح، ولن نضع الطربوش ولن نمسك العصا. ولنا الشورت وهو ما رافقتنا في الصبا، في المدرسة، إلى ما بعد، ولنا أن نتجاز بالعادات الضيقّة، وأن نبحر في المجتمع الملتفّ بعضه على بعضه مثل حزمة القصب، كل مفرد إلى جانب مفرد، وأن نحصل وأن نعثر على الطريقة على الطوق الذي يناسبنا، وأن نضجّ وأن نركض في التراب وفي أي جزء آخر، عنصر آخر ركض الغزال، وأن نترك القديم إلا نكهته وكلاسيكيته، وأن نمضي إلى الغاية المتطورة، إلى الكرامة الخصبية ونصادف العجب وأخاه العجاب. وحديث هذه الأزياء يقودنا إلى ما أحسّه ورطنتا المعاصرة، إلى المطروح من شأن القصيدة العربية التي تمارس الآن وبأخذها الفرسان إلى جهات من الغاية المتلاصقة حيث يغيب الضوء ولا يبقى سوى فجوات وبعض أحسن الورق، وبعض أحسن الألياف. وما على الذي يرغب في عبور الطريق سوى أن يحضر أرض المشوار، أو أن يبتكر مفتاحاً أو فأساً ليقطع العقبة أو الجذع

المانع، وهنا أن يبتكر أيضاً ويحمل دلوّه ويستقي من التراث، ولا غرابة أن يفعل، لأن كل الشعراء حين يشدّون فإنهم يصلون إلى ناحية ثانية، ثم يلتفتون إلى القاعدة حنيناً إلى الانضباط وأن يكونوا في تجربة ذلك حيث يلونون ما يكتبون فلا يقتصرون على أقصى الحرفة، وإنما ثمة إغراء من القاعدة أن يصنعوا أبياتاً على قياسها، على ميزانها ويكونوا منصفين لأنفسهم ولتلك الجذابة. وهكذا يكون الجنى جنى الرضى والحنكة والتدبير المهيّب.

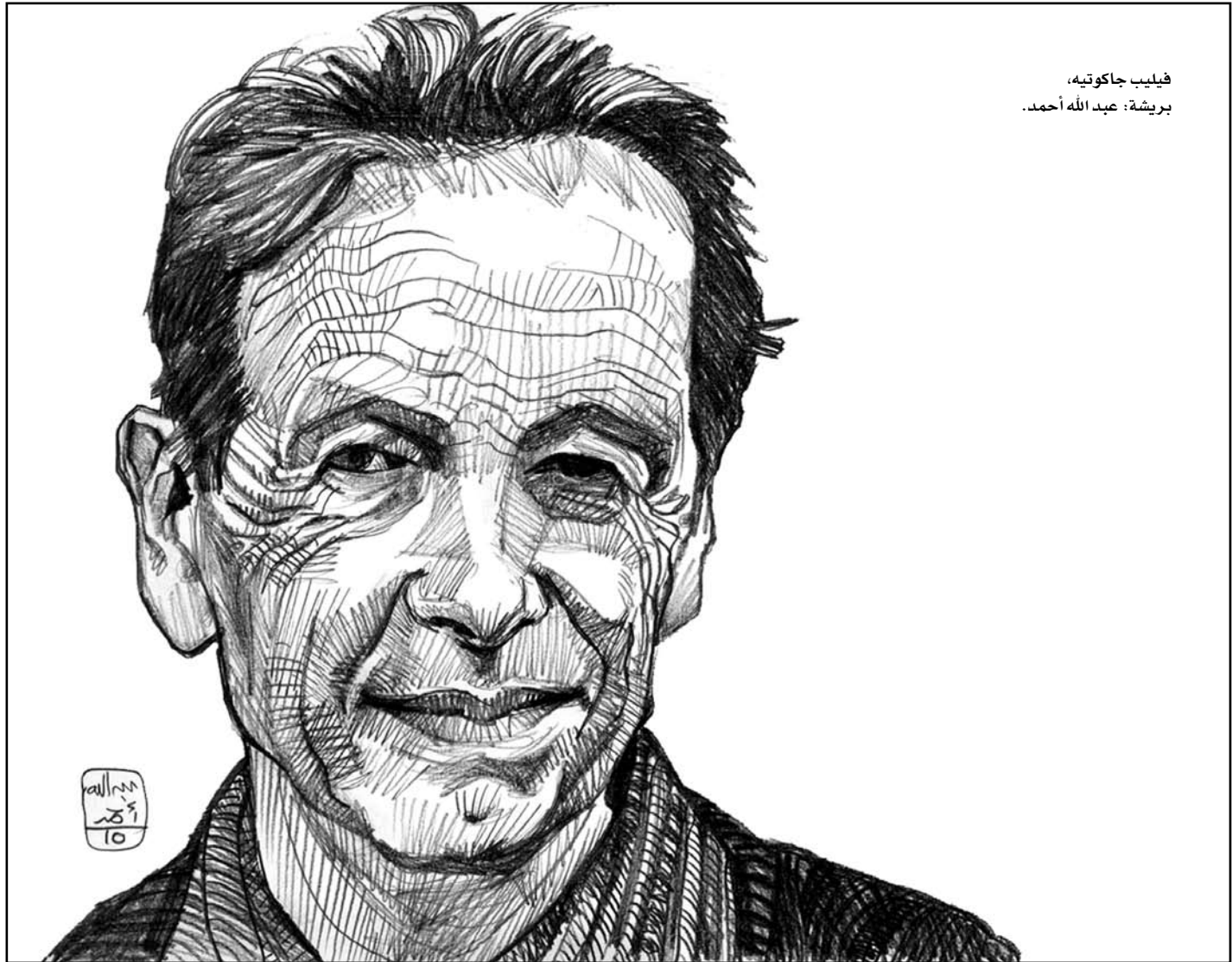
×××

وليس للشعراء الطالعين في الأجواء النثرية ومنها، سوى أن ينالوا الغفران، سوى أن يبادروا إلى شحذ قرائحهم وأن يكونوا على مستوى المغفرة. وهذا يعني أن عليهم التنويع وليس أن يكونوا على وزن واحد، على بحر واحد، على نمط واحد. ويدعو السابِقون لهم واللاحقون أولئك الشعراء إلى أن يأخذوا من واقعهم، من أمرهم أمثلة ليكونوا أوفياء للتجديد في ذاته وللتنقيب عن الإصالة في ذاتها. ولا شك في كونهم يندخرون الأصالة، وهي في كل حال وكل حقيّة ناطقة، ما يعطي الشعراء فوارقهم والتميازات. وما يؤول بهم إلى أن يكونوا صادقين جداً في أعمالهم، في قريضهم الذي هو، قبل أن يكون كذلك، أي من مصدر مفرد، وأنه من معين مشترك ولا ما يدل على طابع خاص ولون خاص. بل كان هذا القريض ليس متعدياً ولا ينهض على ثابت في التربة. ثم لا هروب إلى الورقة إلى الكلمات قبل أن تكون العدة مستريحة في علية الوحى وملهمة الأركان، وقبل أن يكون الكاتب حاضراً بأقلامه بصفاته، بمواهبه الموزّعة على كل حرف وكل صعيد، ومنها يتدرّج إلى الأمام، إلى محط المعركة، ويعبد إلى العزف على أوتاره، وما أحوجه إليها وإلى موسيقى من آلات، من صنعه وهو بها في عز النخوة وفي أشده من الإيمان بالعطاء، ومن الثقة التامة بأنه يدرك اللعبة، وأنه سلطان في أملاكه، في قصيدته. ومهما تفرّقت الحدود وتكاثر الضباب فإنه كالمثل السائر عليه الفعل والتقدّم وإن من البيان لسحراً، وإن في الموسيقى المسيطرة عليه لأكثر من نوبة ومن لوعة، ومن ثمّ أن يكون على قدر ذلك أجمع، وأن يرتدي معطفه الثمين الذي هو طابعه في أي شتاء وأي عاصفة.









فيليب جاكوتيه، بريشة: عبد الله أحمد.

## عمل الشاعر فيليب جاكوتيه

### شاعر

#### شاكر لمبيي

فيليب جاكوتيه شاعر من أهم شعراء اللغة الفرنسية الأحياء. ولد في مدينة

مودن السويسرية سنة 1925. درس الأدب

في مدينة لوزان وانتقل للعمل في باريس. تزوّج

سنة 1953 واستقرّ في مقاطعة دروم الفرنسية.

شاعر أول ومترجم من الطراز الرفيع. ترجم

من الألمانية والإيطالية غوته وريلكه وغونغورا

وهولدرلين وأونغاريتي، وهوميروس، والكثير

من الأعمال الروائية مثل رواية روبرت موزيل

«الرجل الذي لا خصال له». حائز على جائزة

وطنية سويسرية أساسية في مجال الترجمة

وأخرى فرنسية. أصدر العديد من المجماع

الشعرية منها «الجاهل، قصائد 1952 – 1956»

(1957)، «العمية» (1961)، «في ضوء الشتاء؛

قصائد» (1974)، «أفكار تحت الغيوم، قصائد،

(1983)، وكزاسة الخضرة» (2003)، «هذا القليل

من الضجيح» (2008)، وهذه كلّها صدرت لدى

«دار غاليمار». وأخرى لدى دور نشر أخرى مثل

«نار هادئة» (2007) لدى «هاتامورغانا»، وهو

عمل يتعلّق برحلته إلى لبنان وسوريا العام 2004.

أصدر العديد من الدراسات والبحوث والتأمّلات

الشعرية. مُنح في شهر كانون الأول 1995

«الجائزة الوطنية الفرنسية للشعر»، ثم جائزة

«غونكور للشعر» العام 2003 من بين جوائز

أخرى. ترجم له في العربية عمل نقدي واحد

هو «ريلكه» (ترجمة: صلاح الدين برمدا، سلسلة

خياراتنا الترجمية الحالية لكل بيت. وعلى سبيل

المثال فقط، فإن ترجمة مفردة «fondation،

بالمَبْرَعة (أي المؤسسة الخيرية)، في قصيدة

جاكوتيه «تجولات أخرة الصيف»، هو خيار طالع

من تأمل بروح السياق وليس بتناول على معنى

المفردة القاموسي المألوف المعروف. الشعر

يلعب على الكلام كما نعرف، في العربية كما في

الفرنسية.

هذا الذي دخل في ملكوت الزمن
لن يطلب بعد المقصورات ولا الحدايق
لا الكتب ولا القنوات ولا أوراق الشجر
ولا أثر اليد الأكثر اختصارا والأكثر رقة في المرأة؛

عين الإنسان، في هذا المكان من حياته، قد
تسترتّ،
ذراعه من الضعف لكي تستولي ولكي تغزو،
إنني أنظر إليها، (هي التي) تنظر مبتعداً

كل ما كان يوماً عملها الوحيد ورغبتها العذبية...

أيتها القوّة المُستترة، لو كنت موجودة، ألتَمِسكِ

بأن لا ينغمّر في هلع أخطائه

بأن لا يردّد كلمات الحبّ المُصطنع

بأن تنتفضّ قدرته البالية للمرّة الأخيرة،

وأَنْ تلتَمّ، وتغمره سكرة أخرى !

كانت معاركة الأقسى وميضٌ طيور خاطفاً

معاركة الأخطر مجرّد غزوات من المطر

حببياته لم يُهشَمِ البتة سوى القصب

يا ضوء الزمن القويّ غير المفهوم

أيتها الدموع، دموع الفرح على هذه

الأرض!

مثل هذا البرد

المُتقدّم في الرعد عرضّ الوادي؟

كلا، فهذا

لم يعد بُعد صورة مُسالمة، لكن لو

الموت كان حقاً هنا مثلما يتوجّب

(عليه) أن يكون مرّة،

فأين ستكون الصور والأفكار الحاذقة

والإيمان

المحفوظ خلال الحياة الطويلة؟

كما أرى

الضوء يهرب عبر ارتجاجات جميع

الأصوات

(و) يُخمد القوّة في هلع الجسد

المضنوك

والمجد (القادي) فجأةً أعرض من

الجمجمة الضيّقة!

أي إنتاج وأي عبادة وأي معركة

باستطاعتها التغلّب من تحت الأرض

على هذا العدوان؟

أي نظرة يقظة ستستطيع المرور في

الما وراء

أي روح جدّ خفيف، قلّ، ستحلّق

عندما تنتطفئ العين، عندما يبتعد

بعيداً جميع الصحاب

وعندما يتشبّث بنا شيخ الغبار؟

ساقٌ مهترئةٌ وحيدةٌ لقصبةٍ مقطوفةٍ

على أطراف

ماء سريع، كلمة وحيدة نطقتها تلك

كانت النُفسُ، بالنسبة إليه، الغاية

الندية والشرارة

ذكرى ضوءٍ في قَمّةِ الهواء...

وبهذه الضربات الثلاث الخفيفة

لينيّفتح له

الفضاء من دون فضاء حيث ينمحي

كل عذاب

الوضوح من غير وضوح (لذاك)

الجانب الذي لا يمكن تخيله.

هذه الدوامات، هذه النيران، وهذه

الرُخات المنعشة

هذه النظرات المغبطة وهذا الكلام

المُجَنّج

كلّ ما يبدو لي وهو يطير مثل سهمٍ

عبر حواجزٍ مقتلعة بمقدار

نحو هدفٍ واضحٍ بمقدار وأكثر علواً

ربّما كانت عمارة من القصب

مُتهدّمة الآن، مُحترقة ومتلفة

رماداً يُمسحُ الفقيرُ به ظهره

وججمته بعد مرور الجيوش...

يتبقّى الجهل وحده. لا الموت

ولا الضحك. حيرةُ الضوء

تحت خيماتنا تتغذّى بالحب،

المُرُضعة

تدنو من الشرق: يخرج إنسانٌ فجراً

نحن العشاق المتنزهين المفضّونين

برحلتنا

أجساد مؤقتة في هذه اللقاءات الآيلة

إلى الهلاك

ثأمة من الراحة على طاولة الأرض

الواطئة

كلام من دون كثير من الصدى.

وميض اللبلاية

إننا نمشي مُحاطين بأخر طيور

الخريف

بينما لهب السنوات اللامرئيّ يتزّ

على خشب أجسادنا. عرفان جميل،

أقلها،

لريح (شجرة) البلوط هذه التي

نادراً ما تصمت

والى الأسفل يتكوّم ثقل الأموات

القدامى

(ثمّة) اندفاع الغبار الذي كان

مضيقاً

(ثمّة) تحجّر الفراشات والنحلات

إلى الأسفل ثمّة مقبرة البذور

والحجر

ثمّة مجالس محبوباتنا، نظراتنا

وشكاوانا

السريّر العميق الذي تتواري فيه

مساء كل مخاوفنا

وفي الأعلى يرتجف منّ ما زال يقاوم

الهزيمة

في الأعلى تبرق الورقة وأصداء

بضعة أعياد

(و) قيل أن تتوغّل بدورها في

المَبْرّات

فإن طيور الخُطف تلتمع فوق

منازلنا

سباتي بعددئ ما يمكن أن ينتصر

على شادننا

بالهمس الذهبي للضوء يمرّ (مروراً

عابراً)

لا أحد يقدر أن يفصل النار عن

الرماد، الضحك عن الغبار

لن يمكن التعرّف إلى الجمال من

دون سريّر حشرجاته

لا يهيمن السلام إلا على مستودع

عظام الموتى وعلى الحجر

مهما حاول الفقير فإنّه دوماً (يظلّ)

بين عصفتين

شجرة اللوز شتاءً: من سيعرف في

ما إذا

سترتدي هذه الخشبية النارَ في

الظلمات

لكن السهر مثل راع ومناداة

ما قد يضيّع لو أنّه غفا

لا الحلم ولا تشكيل الدموع

لكن السهر مثل راع ومناداة

ما قد يضيّع لو أنّه غفا

هكذا، على الحائط المُضاء بالصيف

(لكن ألم يكن ذلك بالأحرى عبر

ذاكرته)

في هدوء الصباح أنظرُ إليك

أنتم الموعولون بالابتعاد، الهاربون،

على حوامل مبنية من اليعاسيب

والرمال

العشب المنطفئ

مثلما (كنتم تتوهّجون) من قبل في

الحديقة، صوتٌ أو ميضٌ

(لا أحد يعرف) يربط المُتوقّفين

بالطفولة

(هل هي ميتة سيّدة مثلها تحت

البُقس،

مصباحها منطفئ، حقيبتها

مبعثرة؟

أم هل ستعود من تحت الأرض

وسأذهب أنا للقائها وأقول:

«ما الذي فعلت طيلة هذا الوقت

الذي لم يكن يُسمع

فيه لا ضحكك ولا خطواتك في

الممر؟

هل كان يجب أن تغيبني دون أن تنبّهي

أحدًا؟

أيتها السيّدة عودي الآن (وكوني)

بيننا؟»

في الظلّ (بينما) يمكث الحاضر

مختبئاً

لا يقول شيئاً، ظلّ الأمس هذا. هكذا

هو العالم.

لا نراه كثيراً: (ولكن فقط) بما

يكفي

للمحافظة على ما يتوهّج وما

سينطفئ

لكي نتذكّر مراراً وتكراراً، ونرتجف

من أننا لن نرى. هكذا يسعى المعوّز

مثل رجل جاثٍ مرئيّ وهي يجهد

باجتماع

ناره الضعيفة في مواجهة الريح.

كلمًا تقدّمتُ في السنّ صرْتُ أومنُ

بالجهل

كلّما عشْتُ صرْتُ أتملّك قليلاً

وأتسيّد أقلّ

كل ما أملك ليس سوى فضاء

يتناوبه

الثلج والصحو من غير أن يكون

البتّة مسكوناً.

أين هو المائتُ، القائدُ، الحارسُ؟

أليثُ في غرفتي وألودُ، في البدء،

بالصمت

(يدخل الصمت خادماً ليضع قليلاً

من النظام)

وأنْتَظَرُ أنْ تَمُحِيَ الأكاذيب واحدة

إثر أخرى:

من سمنعه من أن يموت؟ أيّ قوّة

ستدفعه إلى التحدّث بين جدرانها

الأربعة؟

هل يمكن أن أعرف أنا الجاهل

القلق؟

لكنني أسمعُه يتحدث حقاً، كلماته

تتغلغل، رغم التباسها، في النهار

«كالثار، لن يكون الحبّ جلياً

سوى على هفوةٍ وجمال الغابات

المتحوّلة رماداً....».

المعاركة غير المتكافئة

صرخات الطيور في تشرين ونيران

الصفصاف

هي العلامات التي تقودني من

مخاطرة إلى مخاطرة

ثمّة ممرّات حتى تحت صخور

الهواء.

بين (وردة) الخزامى والكرمة تمرق

الرسائل

ثمّ ثَمّة الضياء الذي يسيل في

التراب، يمرّ النهار

(و) يأتينا فم آخر مطالباً بفضاءٍ

آخر

صراخُ امرأةٍ، ونيران الحب في

السريّر المعتمّ

هكذا نبتدئُ هبوط المنحدر من ها

هنا

نذهب للتجوّل، نحن الاثنين، في

الحنجرة التي تسيل

بالضحك والتأوّهات وسط اشتباك

النباتات

ألفان مُتعبان لا شيء يستطيع أن

يفصلهما بعدُ

إذا شاهدنا بزوغ الصباح في عُقد

شُعْرهْم

(من الأولى أن يحمي (المرء) نفسه

من البرق بقصبتين

عندما يتخرّب نظام النجوم فوق

المياه...).

آه ! العالم جدّ جميل (بالنسبة) إلى

هذا الدم

سيء التغليب

الذي يفتّش في الإنسان دوماً

عن لحظة للهروب

هذا الذي يعاني تحرقه نظرته

ويقول كلا،

لن يكون عاشقاً لحركات الضوء

يلتصق بالأرض وينسى اسمه

فمه الذي يقول (لا) يغور بفضاعة

في التراب

تجمّعت في طُرق الشفافية





جبران خليل جبران، بريشة: عبد الله أحمد.

## غياب البيئة الأميركية عن شعر «الرابطة القلمية»

«الأدب المهجريّ» مصطلح أُطلق على إنتاج المهاجرين من الأدباء العرب (تحديداً من سوريا ولبنان) نحو الأمريكيتين؛ الشمالية والجنوبية، وذلك في بداية القرن الماضي وحتى الحرب العالمية الثانية. وهذا المصطلح لا يتفق إطلاقاً مع مصطلح «الأدب العربي الأمريكي» الذي يوصّف الإبداع الحالي للعرب الأميركيين في الولايات المتحدة، والذي هو تعبيرٌ ينسجم أكثر مع مفهوم الجالية العربية الأميركية السائد منذ أواخر سبعينيات القرن الماضي.

والاختلاف بين «أدب المهجر، والأدب العربي الأمريكي» اختلاف نوعي، لا ينعكس فقط في الاختلاف اللغوي – المهم جداً – بل يشمل أيضاً فوارق في التاريخ والنشأة، وما يعني ذلك من تمايز حضاري وثقافي واجتماعي، أي أنه اختلاف بنيوي. غاية هذه الإشارة حصر هذه المقالة في الأدب المهجري بأميركا الشمالية، وتحديدا الولايات المتحدة، وذكر المكان ضروري هنا، للتمييز عن الأدب المهجري في أميركا الجنوبية اللاتينية، والذي انتظم مبدعوها في «الرابطة الأندلسية» محاكاةً لانتظام رفاقهم في الشمال في «الرابطة القلمية».

والسؤال الذي يدعي الريادية هنا، ويندرج ضمن مميزات هذا الأدب، هو: ما الأسباب التي جعلت هذا الأدب في حالة اغتراب كلي عن البيئة التي عاشها مبدعوه؟ وبعبارة أصح: لم لم تحضر تجربتهم الحياتية في المجتمع الأمريكي في إنتاجهم الأدبي؟

وأدعاء ريادية هذا السؤال ينطلق من غيابه عن مجمل الدراسات الراصدة للإنتاج الشعري لأعضاء «الرّابطة القلمية»، والتي تجاوزت التسعين مؤلفاً صادراً لدى دور نشر معروفة ما

بين عامَي 1940 و1963. بل إن أشهر المجلات الأكاديمية «Jstor» نشرت مقالاً لريتشارد آلان بوبوفيوس، تركّز موضوعه حول نشأة «الرابطة القلمية»، دون الإشارة من قريب أو من بعيد إلى هذا السؤال.

بالطبع، التسرّع في الإجابة يكون على الشكل الآتي: شعراء المهجر لم يكونوا أصلاً أبناء تلك البيئة لتنعكس في شعرهم، لأنهم مسكونون ببيئة أوطانهم الأولى الذي يقفز فوق حقائق لم يكابدها سوى المهاجرين أنفسهم.

لكن شعراء «الرابطة...» أصبحوا مواطنين أميركيين، وأمضوا معظم أعمارهم بهويّة أميركية، وأنجبوا وورعوا عائلات ذابت أمام عيونهم في المجتمع الأمريكي، ومنهم من خدم في الجيش الأمريكي، وإن عاد بعضهم إلى لبنان بشكل نهائي، فإنه تقاضى مخصصات شهرية من الدولة الأميركية.

وهنا ينبغي القول إن الوجود الشخصي لأي فرد مهاجر إلى الولايات المتحدة هو تجربة إنسانية مفصلية في أعماق وجدانه، وهذا بحّد ذاته جدير بالاهتمام، فكيف إذا كان هذا المهاجر الأندلسية، محاكاةً لانتظام رفاقهم في الشمال عن نفسه؟

تقتضض نظريّة «الأرضية المشتركة» (Borderlands) للشاعرة والمنظرة الإسبانية الأميركية غلوريا أنزالدوا، أن الاختلافات والتماييزات الثقافية ما بين الجماعات الإثنية المقيمة في الحيز المكاني نفسه، في السكن والعمل، لا بدّ من أن تولّد تفاعلاً حضارياً وثقافياً، يؤدي بالتالي إلى قيام مجال ثقافي مشترك ومجين يعكس طرفي العلاقة، أي المهيمِن والمهيْمَن عليه، ويدلّ على قوّة العوامل المتفاعلة وضعفها في نسج أطراف

نعيمة في كتابه «سبعون»: «فما أبعدهم عن الحقيقة أولئك الذين حاولوا تفسير الحركة الأدبية في نيويورك بقولهم إنها تأثرت بالغ الأثر بالأدب الأمريكي، فمن قائل إن السرّ في الأدب الأمريكي الذي تأثر به أعضاء «الرابطة القلمية»، هو قول فارغ، لقد كان في المهجر عرب، وكانت صحف عربية قبل أن تكون «الرابطة»، ولا يزال في المهجر عرب، ولا تزال صحف عربية بعد أن زالت «الرابطة»، فلماذا لم تقم حركة كالتي قامت في نيويورك بين 1913 – 1931؟».

وإذا كان أول المهاجرين من جبل لبنان هو طانيوس البشعلاني العربي الذي وصل إلى بوسطن العام 1854، فإن أول أديب هاجر إلى الأرض الأميركية هو ميخائيل رستم والد الشاعر أسعد رستم، وكان من ضمن موجة للهجرة بلغت قمّتها في العام 1913، وقدر تعداد المهاجرين فيها عشية الحرب الأولى بحوالى السبعين ألفاً، انتشر معظمهم على الساحل الشرقي، خصوصاً في مدينتي بوسطن ونيويورك، كما يتّضح من سكن أعضاء «الرابطة القلمية» وعملهم.

ينفي شاكر مصطفى «أن يكون ثمة أدب مهجري متميّز أو حتى فيه شيء قد يدلّ على أنه أدب مهجري». ويضيف ما هو إلا «بضاعتنا رُذّت إلينا». بينما تقول إحدى الدراسات الحديثة بما أنه لا يوجد أدب مهجري في كل الآداب العالمية، وفي كل الآداب العربية عدا الأدب الشامي وبالتحديد في سوريا ولبنان، وبما أن هذا الأدب ظاهرة فريدة، فإن تعريف أدب المهجر يكون بأنه الأدب الذي أنتجه الشاميون من سوريا ولبنان، الذين هاجروا هرباً من العثمانيين.

وهنا لا بدّ من ملاحظة أنه لم يحصل أن نشأ أدب في غير بيئته وفي غربة لغوية وثقافية، وبتجربة إنسانية مغايرة تماماً لظروف وحياة مجتمعات الأدباء المهاجرين، كما حصل في الأدب المهجري. فرغم ذلك الاغتراب المتعذّب الأوجه، نشأ أدب حدافي ومؤثر في اللغة والثقافة العربية، في ظاهرة لم تحصل سابقاً، أفضت إلى ولادة الأدب المهجري في الأمريكيتين، مع اختلاف بسيط في التوجّه السياسي، فقد تميّز إنتاج الثقافية والحضارية. وطبيعة البلد المضيق، «العصبة الأندلسية» بعروية واضحة في شعاراتها السياسية، بينما غاب الشعار السياسي العروبي عن إنتاج «الرابطة القلمية» ليحل مكانه الهمّ الفردي، وإذا تبدّى السياسي أحياناً، فيكون لمفهوم «القطر السوري» نصيب لا يقل شأنًا عن مفهوم العروبة القومي، كما يلاحظ عبد

الكريم الأشتر.

تشير جميع الدراسات المتعلّقة بـ«الأدب المهجري» إلى أن تأسيس «الرابطة القلمية» تمّ العام 1920 في مدينة نيويورك، إلا أن هذا التاريخ يتعارض مع ما يذكره موقع «مجلة الفنون»، وهو موقع الكتروني حديث يهتمّ بتراث المجلة التي أسّسها الشاعر الحمصي نسيب عريضة وبدأ نشرها في نيسان 1913 بـنيويورك، وقد كرّست صفحاتها للأدب والفنون التشكيلية، وأصدرت على مدى 6 سنوات 29 عدداً، إضافةً إلى الأعداد الخاصة بالأزمة السورية، أي الحصار البحري الذي فرض على الساحل السوري، وأدى إلى مجاعة أسفرت عن موت جماعي في سوريا ولبنان. يؤكّد هذا الموقع على أن إنشاء «الرابطة» تمّ سنة 1916

في مجلة «السائح»، وسبب انحلال «رابطة 1916»، لم يكن واضحاً، وكلّ ما رشح من معلومات عن موقع مجلة «الفنون» يُفيد بأن السبب كان دخول بعض الأشخاص «غير المرغوب فيهم»، والمقصود تحديداً العضو نجيب ذياب، والذي لم ينشر شيئاً باسمه، ولم يكن من المؤسّسين لد«رابطة»، بل كان صاحب جريدة «مرآة الغرب»، المعاصرة لد«الفنون» و«السائح». المحاولة الأولى لتأسيس «الرابطة» كانت مهمّة جداً، ولم تُذكر في معظم الدراسات عن الأدب المهجري، ولم تتمّ الإشارة إلى الدور الإيجابي الذي لعبه نسيب عريضة وعبد المسيح حداد في إطلاق هذه الفكرة من الأساس، لأن «الرابطة القلمية» أضحت بعد إعادة تأسيسها العام

الأدبية المهجرية في بدء نشأتها.. كما أن دايه يقع في مغالطة أخرى حين يعزو توقّف العمل في «رابطة 1916»، إلى «انشغال فرسانها بالعمل السياسي عبر لجنة تحرير سوريا ولبنان، ما أدى إلى تعليق نشاطها حتى إذا انتهت الحرب، وانفضى بنهايتها مبرز وجود الجمعية السياسية» استأنفت الرابطة نشاطها، متجاهلاً مسألة عضوية نجيب ذياب، وهي معلومة أكدها أيضاً عبد الكريم الأشتر في كتابه «النثر المهجري» 1983، ويقول فيه إن عبد المسيح حداد الذي التقاه في دمشق في 25 حزيران 1960 أفاده بأن «الرابطة ولدت أول مرّة خلال الحرب وكان من أعضائها الريحاني، لكنها حلّت نفسها سريعاً لأن نجيب ذياب صاحب «مرآة

### لم يحصل أن نشأ أدب في غير بيئته وفي

### غربة لضوية وثقافية، وبتجربة إنسانية

### مغايرة تماماً لظروف وحياة مجتمعات الأدباء

### المهاجرين، كما حصل في الأدب المهجري

الغرب، انتسب إليها، وهو لا يتفق معهم في الفكر والشعور.. ميخائيل نعيمة كان على علم تامّ بمجريات عمل «رابطة 1916»، لكنه كان موظفاً في القنصلية الروسية بمدينة سيّاتل، وبالتالي كان يعتبر أن دعم مجلة «الفنون» أهمّ من أي شيء آخر بسبب علاقة الصداقة التي ربطته بنسيب عريضة منذ أن كانا في مدرسة الناصرة سوياً، ومن ثمّ لأن هذه المجلة كانت باب الرزق الوحيد لصديقه. وبالتالي فإن «رابطة 1916» التي لم تستطع الاستمرار سوى أشهر معدودة، لم تكن من أولويّات نعيمة لافتقارها منذ التأسيس إلى بصمته وأثره

أخرى اعتبر أن إسقاط وعدم ذكر تأسيس «الرابطة» في العام 1916 من قبل نعيمة في كتابيه «سبعون» وجبران، هو عمل مقصود لشطب الريحاني من «الرابطة»، متّهماً نعيمة بالتزوير! فتعيمة نفسه يقول: «... وأما أمين الريحاني وإن حالت ظروف وأسباب دون انضمامه إلى الرابطة، فمن الحيف إنكار فضله على الحركة

أدبية في المهجر إذا اجتمعت الكلمة عليها، تصون حقوق الأدباء، وتحتمّ على كلّ كاتب من أعضائها، أن لا يطرح كتاباته على أصحاب الجرائد والمجلات بلا مقابل، وهذا موضوع اقترح عليك أن تبحث فيه وتنبّئ عن رأيك»، فكان جواب نعيمة: «فكرت بنقابة أدبية من زمان، وكنت ولا أزال أتمنى أن تساعدني الأحوال على زيارة نيويورك لأبادلك الأفكار بخصوصها، وأسى قدر استطاعتي بتأليفها، ولكن النقابة التي أفكّر بها ليست كما يظهر الآن كالتي تصوّرها أنت لذلك، نقابتي ترمي أولاً:

– إلى ضمّ خيرة أدبائنا في المهجر، وجعلهم قوّة ذات تأثير على مجرى الحياة الأدبية.

– إلى ترقية الذوق الأدبي بين قراءنا.

– إلى خلق واسطة للتقريب بين العاميّة والفصحى.

– إلى نشر فنّ التمثيل وتعزيزه عند السوريين.

– إلى تعزيز فنّ الكتابة ورفعه إلى درجة لا يصلحها أحد بدون استحقاق.

– إلى تعزيز الصحافة السورية أو العربية، بمناهضة كلّ الجرائد والمجلات التي لا تنفع ولا تضرّ والتي تضرّ ولا تنفع.

– إلى موازنة كل شاب يُظهر موهبة كتابيّة حقّة.

– إلى نشر المبادئ الأدبية ونقل أحسن ما تقدر أن تصل إليه من الآداب الأوروبية إلى اللغة العربية، لذلك يجب تأليف لجنة ترجمة.

وفوق كل ذلك يجب على النقابة أن تدير دفة حياتنا الأدبية بعد أن تجعل لدائنا مقاماً معتبراً رفيعاً في عيون الغير، يجب أن يكون الانتساب إليها شرفاً لا يتاله أحد إلا بعد أن يبرهن أن عنده ما يقّدهم لخزينة أدابنا العربية» («سبعون»). إذا، يمكننا الاستنتاج بأن «رابطة 1920» تعلّمت من فشل «رابطة 1916»، متجاوزة الهاجس الرئيسي: التحذير من جشع الناشرين، كون معظم أعضاء «الرابطة» قد كسبوا خبرة في التعامل معهم، بعدما أصابوا شهرة أدبية في المهاجر أو في الوطن العربي.

انتظام مبدعي المهجر في «الرابطة القلمية»، أتاح لهم تبادل الخبرات العامة، وإقامة نقاشات حيّة وقد متبادل ضمن منظومة الخطوط العريضة المحدّدة في أهدافها العامّة ونظامها الداخلي، وطالما رافق ذلك «غيرة الكار»، دون أن يؤدي ذلك إلى الخروج على مبادئ الرابطة من ناحية التجديد والتحديث في الأسلوب واللغة. ومن المميّزات المشتركة في إبداعات أدباء «الرابطة»: الحنين إلى الوطن الأمّ، بروز



الحسّ المثالي والقيم العليا التي تعكس روحانية الشرق مقابل مادية الغرب وبرودة أجوائه الاجتماعية، توظيف الحرية المتوافرة في المجتمع الأميركي على الصعيدين الفردي والاجتماعي للتعبير من دون قيود تحدّ من تجاربهم الفنيّة الإبداعية، أو من موقفهم تجاه قضايا الاحتلال في وطنهم الأمّ، أو التخلف والظلم، والجهل، والتعصب الديني والطائفي.

ولا ننسّ في هذا السياق أن ولادة الأدب الرومنسي في الأدب المهجري، هو وليد شرعي لاختلاطهم بالغرب وانفتاحهم على الآداب الأجنبية. هكذا ظهرت الرومنسية في المهجر، بموازة ظهورها في العالم العربي (جماعة أبولو)، وأولى الدراسات النقدية المهجرية التي عبّرت عن ظهورها هي ما كتبه نعيمة في «الغربال» (1944). وقد طبعت المدرسة الرومنسية أدبهم بالنزعة الشخصية والذاتية، وجعلت من الطبيعة المادة الخام لأعمالهم التي بواسطتها تتم محاولات سبر أغوار الكون وتقديم الخيال والشعور على التفكير المنطقي، وتقديس العاطفة. هكذا أضفت الرومنسية فعل الثورة على أسلوبهم بسبب دعوتها إلى تحطيم القيود المفروضة على الأدب كي تتم الاستجابة إلى التعبير الحرّ بدون قيود أو شروط (محمد مندور، في الميزان الأدبي).

وأخيراً، المشترك بينهم هو السؤال الرئيسي لهذه المقالة: غياب المجتمع الأميركي المضيف عن أشعارهم بشكل خاص، وأدبهم بشكل عام. هذا الغياب هو تقييد للحياة اليومية والتجارب الشخصية والتفاعل الدائم مع مجتمع غريب اللغة والثقافة والعادات، وما ينتج عن ذلك التباعد من أثر، يُضاعف القلق الذي يعترى غريب «الوجه» والوالد واللسان، عن البيئة الجديدة. فالانتقال من مجتمع بدائي بمفهوم علاقاته وأدواته الإنتاجية، إلى مجتمع رأسمالي متطور، ومتصدّر للثورة الصناعية، سيترك أثراً مباشراً على الذات الإنسانية، وخصوصاً تلك الذات الشفافة التي يتميّز بها المبدعون. وهذا الغياب يستوقف المُطّلع، قياساً إلى المقولة الشهيرة «الأدب ابن بيئته. فما هنا يبدو الأدب مغيباً.

التناقض الناجم عن الانسجام بين المحيط المعاش والهاجس الذهني، عبر عنه معظم أعضاء «الرابطة»، فهذا نسيب عريضة يقول: «ما أنت قد ورّعت روحك في عهدين من ساحع ماضٍ ومن دأب أنا المهاجر ذو نفسين، واحدة تسير سيرى، وأخرى رهنٍ وطني، ويقول إيليا أبو ماضي:

«أنا في نيويورك في الجسم وبالروح  
في الشرق على تلك الهضاب  
أنا في الغوطة زهرٍ وندي  
أنا في لبنان نجوى وتصاب،  
وعندما يشعر بالضعف نتيجة هذا الاغتراب، يقول:  
«نحن في الأرض تأنهون كأننا قوم موسى في الليلة الظلماء  
ضعفاء محقرّون كأننا من ظلام والناس من لآلاء  
واغتراب القوي عزّ وفخرٍ  
واغتراب الضعيف بدء فناء».

والبيت الآتي لأحد شعراء «الرابطة» يعبر خير تعبير عن فكرة الاغتراب عن المجتمع المضيف:

«يعيش عن ربه بالجسم مغترّباً  
وقلبه وهواه غير مغترّب،  
ربما هنا ما حدث للشعراء والأدباء المهجريين، بانتقالهم إلى أرض الحرية الفردية، والتنافس على مختلف الأصعدة، فالمجتمع

وقيد التكوين والدرس ورهن التطوّرات الاجتماعية المقبلة.

وبخصوص اللغة، يشير المؤرّخ فيليب حتّي في كتابه «السوريون في أميركا» (1924) بأن «الجيل الأول ينظر إلى اللغة العربية نظرة تقترب من القداسة، ونفوس أبنائه لا تهتزّ إلا لسماعها، وهم يتطلعون بشغف إلى خطيب عربي يخطب بهم بلغتهم الأمّ، وما فيها من غناء وموسيقى، ولا يجدون مبرراً أن يحاضر خطيب بأي لغة أخرى إذا اتّقت العربية». وهذا يعني أن موقفهم من لغة المجتمع المضيف وثقافته، يتشكّل بسبب خوفهم على لغتهم وثقافتهم، أي أن جدلية العلاقة بين اللغة والهوية يمنع التعبير من خارج إطار الانتماء الثقافي والحضاري. وهذا يعني إقامة سور لمنع تغلغل هذه الثقافة إلى أعماقهم ومكنونات إبداعهم، وهذا ينطبق على جميع أعضاء «الرابطة»، دون استثناء،

إلى أودية لبنان الوديعه الهادئة.. وفي العام 1913 يطلب جبران من أمين غريب الصحافي الشهير في المهجر، والذي كان يتأهب لزيارة لبنان، بأن يبلغ سلامه «إلى الأدباء السابقين الراقدين تحت الأرض، وإلى الأحياء الأحياء فوقها، أخبرهم عمّا نقوم به هنا في النشاطات العلنية والخاصة، فما نزرعه هنا سنحصده يوماً ما في لبنان». من ناحية أخرى، ربما يكون مردّ عدم تصويرهم وتوثيقهم لتفاعلهم مع قضايا المجتمع المضيف، الأحوال التي مرّت بها بلادهم خلال تلك الحقبة من مجاعات وحروب وحصار وخفق للحزبات من السلطات العثمانية. ذلك كله كان كافياً لغض النظر عن الممارسات السلبية في المجتمع الجديد (عنصرية، تمييز...) والتي لم تكن تثير الاستهجان يومئذ، إذ لا يمكن محاكمتها بمعايير استجدّت لاحقاً

بعد الحصول على الحقوق المدنية، وغيرها من التشريعات. هكذا كانت الحالة المزرية التي مرّ بها لبنان سوريا قبل الحرب العالمية الأولى وخلالها، كافية لتكريس نشاطاتهم الإبداعية والاجتماعية والسياسية والثقافية كلها من أجل شعب يصارع للبقاء حياً. خصوصاً وأن انقطاع الصلة اليومية، وتباعد التواصل لفترة شهور أو أكثر، وعدم اهتمام الصحافة الأميركية بتلك المنطقة، كان مساعداً على مضاعفة القلق في أوساط الجالية العربية في مختلف أنحاء أميركا الشمالية والجنوبية، وقد أضحي الأدباء والشعراء وكأنهم قُطعت على صفيح ساخن يؤرقهم مصير الوطن والأهل. من هنا نجد الحكمة والفلسفة، والتصوّف والمشاعر الإنسانية الكونية الجامحة في حماستها، والجامعة أطباء البشر كلهم. وما قصيدة نعيمة «يا أخي» التي جاد بها بعد مشاركته في الحرب العالمية الأولى ضمن الجيش الأميركي، إلّا المثل الخالص للتوّدّد الإنساني ضمن فضاء كوني بلا حدود وموانع: «أخي من نحن لا أهل ولا وطن ولا

محاولة الريحاني في كتاب «خالد، المقارنة بين المجتمعين العربي والغربي، كانت تعبيراً اجتماعياً وسياسياً أكثر منه فنياً. وهذه الحصانة ضدّ مؤثرات المجتمع الذي عايشوه لم تشمل بالطبع الاطلاع والغرف من الحداثة الأدبية على مختلف الأصعدة، بل كانت محاولة تجاهل متعمّدة للبيئة المحيطة، كي لا تعكس انصهارهم، أو انغماسهم، أو تمثّلهم الحياة الأميركية، لأن في ذلك خيانة للمبادئ التي شبّوا عليها في الشرق، والتي كانوا يعتقدون بها كثيراً. وخير مثال على ذلك رسالة جبران إلى الشباب السوري – الأميركي تحت عنوان «إني أؤمن بك»، «أعتقد أنه يمكنك القول لأمرسون، وويتمان، وجيمس: في عروقتنا تجري دماء الشعراء، وحكمة الفلاسفة القدماء، وهي رغبتنا في القدوم إليكم للتلقّي وأبدينا ليست فارغة، إنساني، إضافة إلى عدم ارتكازه على خلفية تاريخية حضارية كونه جديد التكوين مع افتقاره إلى هوية متكاملة لأنه مجتمع مستوطنين ومهاجرين، أي أن هويّته مستقبليّة،

«إذا نمنا إذا قمنا رادانا الخزي والعارُ  
لقد خمت بنا الدنيا كما خمت بموتانا  
فهاث الرفش واتّبعني  
لنحضر خندقا آخر نوارى فيه أحياناً..

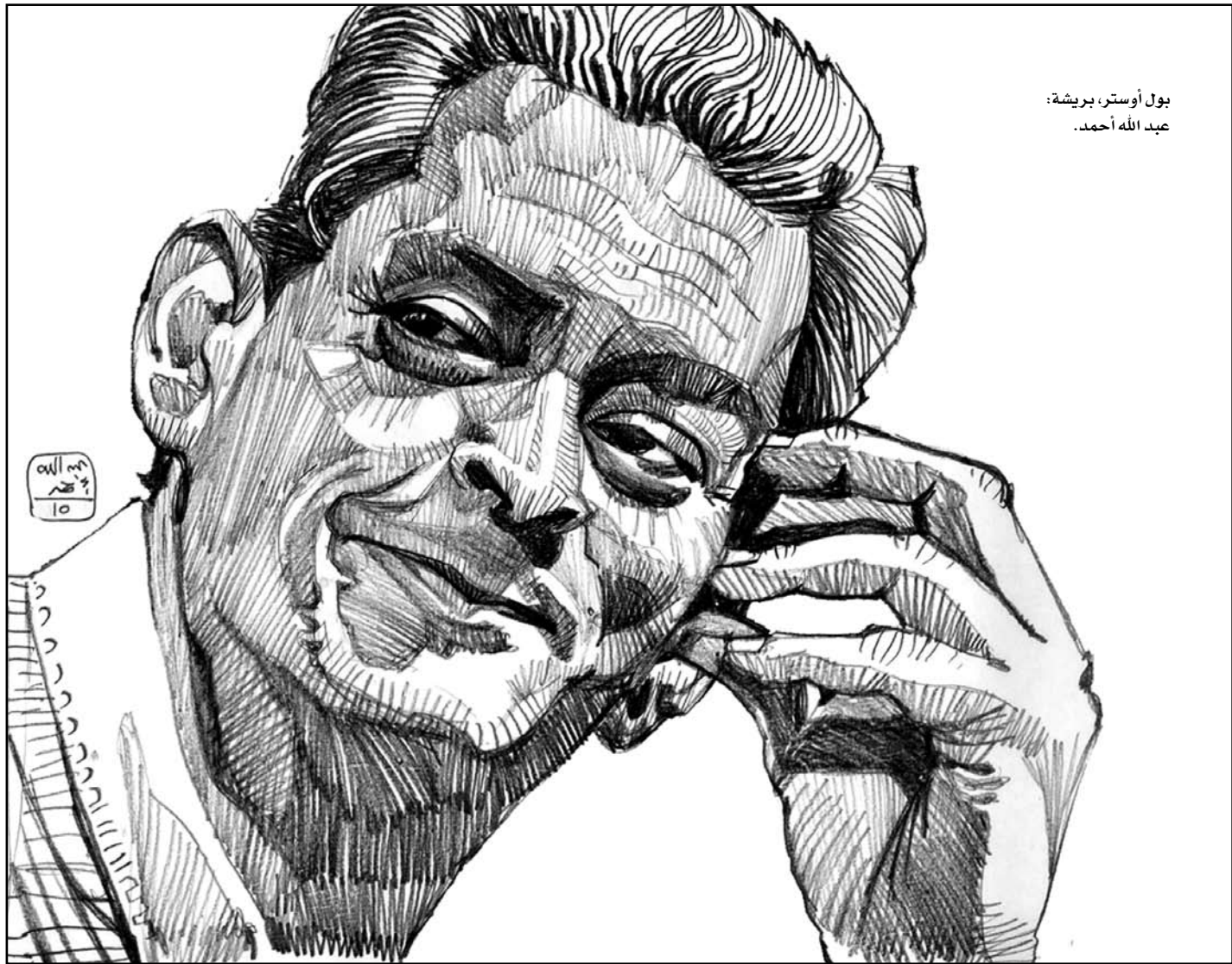
وهذا المنحى يبدو واضحاً لدى أبو ماضي الشاعر، وجبران الحالم والفيلسوف، والريحاني رغم أنه البراغماتي الأصيل، ورشيد أيّوب الوجداني، ونسب عريضة الرومنسي. ولجوء هؤلاء إلى الحكمة والفلسفة والرومنسية والرمز لهو دليل على تأثرهم بحداثة الغرب، مع تجنب الحديث عن البيئة المحيطة وتجاوزها، رغم أن الوضع الاجتماعي لمعظمهم يُنبئ بالارتياح. قابو ماضي تزوج وأنشأ عائلة في هذه البلاد، وأحد أبنائه يعمل في مختبرات «الناس»، وكذلك نسب عريضة، وأيّوب، لكن رغم ذلك لا نجد أي صدى لأجوائهم العائلية التي كانت سعيدة في إنتاجهم الشعري.

ربما أمكننا أن نرجع السبب أيضاً إلى اعتقادهم الدائم بعودتهم القريبة إلى بلادهم، فهجرتهم كانت في ظلّهم مؤقتة ومرهونة بتحسّن الأحوال، كما هو حال المهاجرين جميعاً في مطلع شبابهم. وقد كانت عودة الريحاني (عاد إلى لبنان رغم حبه الشديد لزوجته التي لم ترافقه) وعودة نعيمة الدائمة بعد وفاة جبران، وإقامتهما وموتهما في لبنان، أصدق دليل عمّا كانوا يُفصّحون عنه.

لا شيء يروي الساق، لا يفرطُ الحجر بشيء.  
لم يكن للكلام أن يبلط المستنقع، وهكذا أنت ترقص لصمت أنصع.  
الضوء يقطع موجة، بغور، يمّوه – ثرثرة الريح، هو مزلاج. أسميك صحراء.

المعاول على عجلٍ تدوّن المقلعُ –

## الم أن تكون مرئياً



بول أوستر، بريشة:  
عبد الله أحمد.



تتمعّجُ الجذور بالدود –  
منخل الساعة يساكن قلبَ  
العصفور.

بين الغصن وورقة العشب –  
تستخف  
الكلمة بعشّها، وبالبذور، تهتزّ  
لمحابس أبسط، لن تعترف،  
وحدها البيضة تستجيب إلى  
الجاذبية.

في الماء – غيابه في القحط. زهرة.  
الزهرة التي تعين الهواء،  
في البئر الأعق، جسدك صمّام.  
xxx

اللحاء لا يكفي. يحتوي  
الشظايا الفائضة، سيقايط  
الصخرة بالنسخ، الدّم بالقناة  
المنحرفة،  
ريثما تنقُر الورقة، تكمدُ  
بالهواء، وأكثر من ذلك، تُتلّم  
أو تلتفّ، ما بين الكلب والذئب،  
إلى متى ستُشدّ  
الفأس إلى منفعته الشامتة؟  
xxx

لا شيء يروي الساق، لا يفرطُ  
الحجر بشيء.  
لم يكن للكلام أن يبلط المستنقع،  
وهكذا أنت ترقص لصمت أنصع.  
الضوء يقطع موجة، بغور، يمّوه –  
ثرثرة الريح، هو مزلاج.  
أسميك صحراء.

المعاول على عجلٍ تدوّن المقلعُ –

علامات متأكلة  
لم تستطع تشفير الرسالة.  
النزاع أرخى العنان لأبجديته،  
والأحجار، مطوّقة بالعسف،  
قد حفظت الهزيمة عن ظهر قلب.  
xxx

ثملاً، يدخرّ البياض قواه،  
حين تهجع، عمياً، كبذرة  
تحبس أنفاسها  
في التربة. لتحمل بالحرّ  
كل الحرّ  
الذي يخلخل توازنَ  
يد، الذي يستبّس قنصل في مجلة  
معجزة الجفاف...  
في كل مكان غادرته  
تستنارُ الذنابُ  
بالأوراق التي لن تتكلّم.

أن تموت. أن تُرحّب بالذناب الحمر  
تخربش على البوابات: صفحة  
العواء – أو أنك تهجع، والشمس  
أبدأ لن تكتمل.  
إنها خضراء حيث تتنفس البذورُ  
السوداء.

الزهرة حمراء، تترنّع  
حيث تتفرّع الجذور، في عقدة  
حصن، ترضع في صومها الشحيح،  
وتترأّج عن التهجئة  
التي تلحم الخطوة إلى الكلمة  
وتوثّق اللسان إلى عثراته.  
ستكون الزهرة حمراء  
عندما تمزّق الكلمة الأولى الصفحة،  
ستزهو في الطين، تكتسب لون

منقار معطوب، حين العصفورُ  
مخضبّ بالدم، ويطنز من  
أرضٍ ما إلى الجرس.  
xxx

ما بين العصفور والطائر ما لا اسم له:  
الالتئكِ، المُكثّر عنه  
طريدته.

يفرّ الضوء من خلال الفرجة.  
xxx

كل غُشّية تبهت في المحور،  
الاعتدال الفضليّ  
المُختلس للأسماء: السقّطة  
تعوق الترسّ المسنن – سماوات  
متنافرة التي بالريح تدورُ في فلكتها  
هذه المتاجرة المتشّقة.  
السكون يُعدّل. لكن العواصفُ  
تُقيّت  
المصادفة: نفّس الهواء، يُبرعِم،  
بينما الدولار يدوّن  
كتابته إلى الأرض. مكبلاً  
إلى قدميك. الأعين ترعى التربة  
في قنور الشمسِ المحتضرة.  
الأغنية  
في الخطوة.

الزهرة حمراء، تترنّع  
حيث تتفرّع الجذور، في عقدة  
حصن، ترضع في صومها الشحيح،  
وتترأّج عن التهجئة  
التي تلحم الخطوة إلى الكلمة  
وتوثّق اللسان إلى عثراته.  
ستكون الزهرة حمراء  
عندما تمزّق الكلمة الأولى الصفحة،  
ستزهو في الطين، تكتسب لون

متعلّياً لشّمة  
السماء السفلية – ضوء العنّش  
اللامباد  
ينحط للقوق: من العصفور  
إلى الطائر الذي لا اسم له، الفرجة  
طريدة – دخانٌ  
يلطف الفحم، بخلاف نجلة  
الأجنحة، حيث تنهضُ، ينشدُ

الدخان بإحكام  
ليتقدّ – في ذاكرة العصفور  
يتيمّ نوم الغيوم.  
xxx

أن ترى هو التجليات الأخرى لهذا  
التنكيل، المُكثّر عنه  
في ألم أن تكون مرئياً: المنطوق،  
المرئي، متضمّنان في رفض  
أن تقول، وبذرة صوتٍ أوحّد،  
دفين حجر عشاء.  
لم تنتم أكاذيبٍ إلي قطّ.

xxx  
في المحور تنفجرُ القذيفة،  
تصمدُ كنورية من طين وصخر،  
مُشرّعة كعصا، لتجتاح، لتقوّد  
خارج البربرة التي صاغت لها  
جسدها في كلام  
لكي تنبثق، لكي تنتظر مستقبلاً  
يعصف – مدينة في الجوهر، في  
الفعل، غير متبقة، حتى خارج  
المدنية. أخرج، الدولارُ  
كان خدعة. لا يمكن أن يدور.

تختصرُ البيضة النكران، لا  
تستطيعُ  
أن تردّد رنين آخر، أقلّ ما أمكن  
من طرق، قبل أن تُشرّح الجلبةُ  
صفها، ولعين تبّد  
خديعتها بمصباح أطول.  
مرفوعة إلى كلام، تحمل  
ميلادها الخاص، وإن تنكسر  
تهلل لسقوطها وتناقضها.  
لتكون أرضك أبداً بعيدة.



## السنة الثالثة

العدد 25 – الإثنين 1 آذار 2010



## فوز

إن كل ما يُطلق عليه جوائز أدبية في البلدان

الناطقَة بالعربية، يجمعها قاسم مشترك واحد: الفساد! قبل ثلاث سنوات تأسّست – كما أطلق عليها – جائزة «بوكر» العربية للرواية، بصفتها فرعاً لجائزة «بوكر» العالمية، ربّما تيمّناً بجائزة «بوكر» الروسية (تأسّست عام 1992) وبـجائزة كاين للكتابة في إفريقيا، اللتين سبقتاها في التأسيس، لكن خصوصاً في ما يتعلق بالجائزة الأم وفرعها الإفريقي فقد حمل الأمر بعض الشكافية في تقييم الروايات المتقدمة للجائزة في الأصل، لأن الروايات التي تنافست هناك هي روايات مكتوبة بالإنكليزية، لغة مجلس الأمناء القَيِّمين على الجائزة، على عكس ما حدث في فرع الجائزة العربي. الثلاثة المتنفّذون في مجلس الأمناء الذين يمثلون الجهة الإنكليزية الراعية (معنوياً) لا يقرّأون بالعربية، الأمر الذي جعلهم يعتمدون على تقييم لجنة التحكيم. لكن رغم ذلك، تظلّ العلة الرئيسية التي جعلت النسخة العربية لجائزة «بوكر» تولّد مشوّهة، هي أنها وتقليداً للجائزة الأصلية وفرعيها، أرادت أيضاً الاعتماد على اختيارات الناشرين للروايات التي تستحقّ الترشيح، وكما نعرف فالناشر العربي – باستثناءات قليلة – همّه الوحيد هو التغذّي على كبد الكاتب العربي، وتلك قاعدة معروفة، لا يُنشر كتاب لأحد دون الحصول مقدّماً على مبلغ يُحدّد هو قيمته (ذلك ما يفسّر تنقّل الكتاب العرب من دار نشر إلى أخرى)، وما وجد في انطلاق جائزة «بوكر»، إلا وسيلة جديدة لمساومة الكتاب المغلوبين على أمرهم، كي يدفعوا مبلغاً إضافياً مقابل ترشيحهم من قبله! (أتذكّر كيف أن

بعض الناشرين العرب قبضوا قرابة 5000 دولار مقابل طبع بروسبيكت أنيق باللغة الإنكليزية لكتّابهم في معرض فرانكفورت للكتاب لعام 2004 عندما كان العرب ضيوف المعرض!). وفي بلدان تغيب فيها الحريات وتنتهك فيها حقوق الملكية الفكرية، في بلدان تسود فيها الرقابة على المطبوعات، ليس من الغريب أن يسيطر فيها الفساد على الحياة العامة، فكيف هي الحال في الحياة الثقافية؟ بالنسبة إلى الكتاب العرب، خصوصاً المغموّرين منهم، شكلت «بوكر» فرصة نادرة، أولاً لتمكّنهم من العيش ببحيوة بسيطة بسبب المبلغ الدسم الذي تقدّمه (60 ألف دولار)، وثانياً بالبروز، لأنها وحسب ما ادّعى القائمون عليها ستسهّل تعريف الكاتب عالمياً عن طريق ترجمة أعماله إلى لغات أخرى. طبعاً لا يعلم أغلبية الكتاب العرب، أن جائزة «بوكر» العربية ربّما لفتت في دورتها الأولى الانتباه عالمياً، لكن الاهتمام هذا قل (إن لم يختف) منذ إعلان نتائج الدورة الثانية. لم يحدث ذلك بسبب الأزمة الاقتصادية التي تعرّضت لها العديد من دور النشر العالمية، خصوصاً الأميركية، ما جعلها تبحث عن كتب ناجحة في المبيع سلفاً، بل أكثر بسبب معرفة دور النشر تلك بالمستوى المتردّي لأغلبية الروايات التي وصلت إلى قوائم «بوكر». فحص تلك الروايات وحالتها على الخبراء «مضيعة للوقت وللمال»، كما أباحت مديرة النشر الأدبي في دار نشر أميركية كبيرة ومرموقة، والتي دعمت رأيها بتقارير الخبراء الذين كلّفوا بفحص تلك الروايات، خصوصاً تلك التي وصلت إلى القائمة القصيرة في دورتها الأولى أو فازت، كي لا نتحدّث عن الدورة الثانية. الأمر ذاته حدث مع دور النشر الألمانية التي اكتشفت هي الأخرى ميكانيزم اختيار هذه

الأعمال. وشكراً للجان «الفاصلة» التي تعاقبت على تولي التحكيم في جائزة «بوكر» العربية، لأنها سهّلت للعالم، وبوقت مبكر، اكتشاف زيف «بوكر» العربية وألعيها!

ثلاث دورات لـ«بوكر» العربية لم تخلُ من الفضائح!

في الدورة الأولى دارت الفضيحة حول إناطة «شرف» رئاسة لجنة التحكيم، التي ضمت نقاداً «كباراً» رسميين ومكرّسين عربياً، إلى صموئيل شمعون، زوج السيّدة الإنكليزية مارغريت أوبانك، صاحبة مجلة «بانيبال» المختضة بترجمة الأدب العربي للإنكليزية، العضوة الأكثر نفوذاً في مجلس المستشارين للجائزة.

في الدورة الثانية دارت الفضيحة حول الرواية الفائزة، «عزازيل»، التي لم يكن مؤلفها معادياً للكنيسة القبطية في مصر وحسب، بل لكل ما له علاقة بنشر ثقافة التسامح بين الأديان والشعوب. كما أن الروائيّتين المصريّتين الفائزتين في الدورتيّن صدرتا عن دار نشر واحدة هي «دار الشروق» لصاحبها إبراهيم المعلم الذي هو عضو متنفّذ في مجلس الأمناء!

السؤال الذي دار في الكواليس: ما الذي جعل صاحب «دار الشروق» يقدم على إصدار طبعة جديدة من السيرة الذاتية لصموئيل شمعون، رئيس لجنة تحكيم الدورة الأولى؟ السيرة التي سبق وأن صدرت عن دار نشر أخرى، ظهرت في المرّة هذه بطبعة أنيقة جداً، صاحبها صخب إعلامي لافت للنظر تتوّج بدعوة شمعون لزيارة مصر والقيام بحفلة توقيع هناك، أمر لم يسبق للمعلم أن قام به مع مؤلف عربي آخر! وما صبّ الزيت على النار أكثر هو تفاخر شمعون بأن صاحب «دار الشروق» دفع له مبلغاً دسماً ثمناً لطبع الكتاب!!

العدد 25 – الإثنين 1 آذار 2010

لجنتها الأولى الروائي اللبناني الياس خوري، ومعه عضوان آخران، هما ماهر جرّار وهدي بركات، ثم استقال رئيس اللجنة الثانية الروائي علاء الأسواني، والجميع أرجعوا سبب استقالتهم إلى رفضهم فرض مرشحة، عليهم وقائمة «منتھية» بأسماء الفائزين سلفاً قدّمها صموئيل شمعون وزوجته! في النهاية فازت السيّدة حداد التي تخطت الأربعين من عمرها بالجائزة، لتكافئ أعضاء لجنة تحكيم «بيروت 39»، كل واحد بما يستحقّه: جابر عصفور رئيساً للجنة تحكيم «بوكر» (10000 دولار راتب الرئيس)، وعلوية صبح بضمّان فوزها بالجائزة، أو على الأقل وصولها إلى القائمة القصيرة، بعد تطعيم لجنة تحكيم «بوكر» بأسماء أخرى ترقص على النغمة المطلوبة، وترشيح بعض الأسماء النظيفة على

## السنة الثالثة

العدد 25 – الإثنين 1 آذار 2010

هو مقال تحريرها (7 ديسمبر 2009) يشكو شيوع «ثقافة المكائد» في أوساط الخاسرين في المسابقات الأدبية، دون أن يقدّم جواباً شافياً للقراء: لا عن سبب موافقته بصفته عضواً في لجنة تحكيم «بيروت 39»، على منح الجائزة الأولى لشاعرة لم يحق لها التقدّم للترشيح أصلاً بسبب تجاوز سنّها لشروط التقديم، ولا عن سبب موافقته على العمل عضواً في لجنة تحكيم الجائزة، إذا كان يسفّه في مقاله الذي يدافع فيه عن الباطل، قيمة أي جائزة، كما ينسئ، بأن المروّج رقم واحد لـ«ثقافة المكائد» والمؤامرات، في الثقافة العربية أنه هو شخصياً وليس غيره، وهجومه السنوي على لجنة جائزة «نوبل» الذين «تحركهم أصابع خفيّة وصهيونية»، حسب قوله، هو واحد من عشرات الأدلة على ذلك، حتّى أن صاحبة «نوبل» هيرتا مولر التي

اللغة الألمانية «المشبعة بأصداًها الرومانية والجرمانية، علاوة على اللهجة المحلية أو العاميّة (كذا!)»، التي تكتب بها مولر وحسب، بل حتّى اللغة الرومانية، للخطاب السياسي الروماني القاسي الذي حرف اللغة لمصلحته، (الحياة) 11 أكتوبر 2009)!

في يوم الثلاثاء 15 كانون الأول 2009، يوم إعلان القائمة القصيرة، تأكّد كل ما أطلق عليه «شائعات»: استُبعدت علوية صبح من القائمة القصيرة، ومعها استُبعد رئيس اللجنة جابر عصفور ليحلّ محلّه كما كان متوقّعا الكاتب الكويتي طالب الرفاعي (للمرّة الأولى في تاريخ الجوائز الروائية يكون رئيس الجائزة روائياً). أما الأسماء الباقية في اللجنة فجاءت متطابقة مع ما قيل: السيّدة التونسية التي لا ناقة ولا جمل لها في الأدب الروائي،

## فوز ما الذي دفع صاحب «دار الشروق» إلى إصدار طبعة جديدة وفازرة من السيرة الذاتية لصموئيل شمعون، بل ومقاضاته مبلّفاً كبيراً من المال، كما تفاخر شمعون نفسه؟!

لتحولّ عنوان كتابها الذي أخذت عليه الجائزة على يديّهِ من «أرجوحة التننّس» إلى «حبل الأرجوحة» (كما حرفياً: الحياة، 9 أكتوبر 2009)، لم عصفور يدافع فيه عن نفسه وعن علوية صبح، يتحدّث فيه بصفته المعلم بكل شيء (مثل رئيس لجنة تحكيم) عن روايات أخرى كانت تستحق الترشيح. أمّا الروائية التي كانت مرشحة للفوز، علوية صبح، فقد أطلقت أعيرتها «النارية» ضدّ لجنة التحكيم، ونست أنها أغرقت اللجنة ذاتها مديحاً قبل أيام، أما رئيسها طالب الرفاعي فقد أصبح بالنسبة إليها وبقدرة قادر «روائي من الدرجة العاشرة»، بعدما كانت ملازمة له ليل نهار طواً أيام «مهرجان برلين للأدب العالمي» في أواسط سبتمبر الماضي، ولمفاجأة (أم لا؟) الجميع ظهر

الشاعر العُماني «الأمّي» الذي لم يقرأ رواية واحدة في حياته مثلاً! في اليوم نفسه أيضاً ظهر مقال في جريدة «الأهرام» لجابر عصفور يكتب عموداً أسبوعياً في الملحق) أم صحافياً مغموراً تربطه علاقة حميمة بأحد المتحكّمين بمصير الجائزة (الموعود مقابل ذلك بأن يكون مستشاراً جديداً لجائزة من العيار الثقيل!)، بغض النظر عن الفائز هذا أو ذاك، فإن نسخة «بوكر» العربية أثبتت بجدارة أنها فقاعة وحسب، وأن النفخ بنفسها سينتهي بها إلى المصير ذاته الذي انتهت إليه الضفدعة المسكينة تلك كما عرفناها في دروس القراءة

والخلدونية ونحن في الصف الثالث في العراق، والتي أرادت أن تصبح بقرة، فلم تجد أمامها غير النفخ بنفسها، النتيجة واضحة، الانفجار! جائزة «بوكر» العربية في الحقيقة، لم تقم عن طريق انضجارها المدوّي هذا بشيء يلفت النظر إليها: غير أن تكون الاستثناء الذي أيّد القاعدة!

بالتوازي مع ذلك (كأن الجميع انتظروا يوم الثلاثاء ذلك الغريب الأطوار) مقال في جريدة «الحياة»، يطالب فيه عضو متنفّذ آخر في مجلس أمناء الجائزة، صحافي فلسطيني يعمل في قناة «الجزيرة»، بسحب جائزة «بوكر» من يوسف زيدان، الفائز بها في العام الماضي، لأنه حسب قوله «عنصري وشعوبي»! (صح النوم!)، ولكي تستعيد السوربالية العربية المبتدلة نفسها، استقالت عضوة لجنة تحكيم جائزة «بوكر»، المصرية شيرين أبو النجا، لأن اختيار الأسماء على القائمة القصيرة تم بصورة عشوائية، حسب قولها، خصوصاً وأن روائييّن ترشّحتا للقائمة القصيرة، الأولى «السيّدة من تل أبيب» لكاتب فلسطيني يمجّد فيها حاكماً عربياً سابقاً، والثانية «أميركا» لكاتب لبناني، يتطابق بناؤها وسرد أحداثها مع رواية «صور عتيقة» للروائية التشيلية إيزابيل ألييندي (اقرأ المقابلة مع شيرين أبو النجا، «الحياة» 21 ديسمبر الماضي)، للدكتورة أبو النجا نقول أيضاً «صح النوم»، (لا ندري، لماذا وافقت على ترشيح رواية «مسروقة» على القائمة الطويلة أصلاً؟). أمّا لمن سقطت أسماؤهم عن جائزة «بوكر»، فنقول: ألف مبروك لكم! وليبق رأسكم مرفوعاً!

والآن؟ ألا يعني هذا في النتيجة أن عدداً كبيراً من تلك الروايات التي وصلت إلى قوائم «بوكر» لم تصل عن جدارة بل عن فساد؟ الجواب على ذلك نتركه للقراء، لكن مهما كانت النتائج التي ستؤول إليها نسخة «بوكر» الثالثة، من غير المهم من سيكون اسم الفائز في 3 مارس/آذار 2010، سواء أكان روائياً متهمّاً بالسرقة وصل القائمة القصيرة لسبب واحد لا غير: لأنه محرّر ملحق يدعيّ الثقافة في صحيفة عربية «دولية»، (جابر عصفور يكتب عموداً أسبوعياً في الملحق) أم صحافياً مغموراً تربطه علاقة حميمة بأحد المتحكّمين بمصير الجائزة (الموعود مقابل ذلك بأن يكون مستشاراً جديداً لجائزة من العيار الثقيل!)، بغض النظر عن الفائز هذا أو ذاك، فإن نسخة «بوكر» العربية أثبتت بجدارة أنها فقاعة وحسب، وأن النفخ بنفسها سينتهي بها إلى المصير ذاته الذي انتهت إليه الضفدعة المسكينة تلك كما عرفناها في دروس القراءة

والخلدونية ونحن في الصف الثالث في العراق، والتي أرادت أن تصبح بقرة، فلم تجد أمامها غير النفخ بنفسها، النتيجة واضحة، الانفجار! جائزة «بوكر» العربية في الحقيقة، لم تقم عن طريق انضجارها المدوّي هذا بشيء يلفت النظر إليها: غير أن تكون الاستثناء الذي أيّد القاعدة!

## قريباً لدى «دار الفاوون»

## الرحلة الضوئية

## فاضل سوداني

الصحافي اللبناني الذين كان متهماً بالصفقة، خرج علينا في مقالة على صفحته «الثقافية» التي









ترفيتان تدوروف، بريشة: عبد الله أحمد.

## غموض في المعنى؟



التباس الرمزي

أحد الاختلافات البديهية والجذرية بين التسلسل المنطقي والإحياء الرمزي كامن في أن أحدهما يكون حاضراً بشكل موضوعي فيما الآخر يحدث فقط في وعي من يتكلم ومن يسمع. وبناء عليه فإن الثاني لن يُدرَك أبداً في مستوى الدقة واليقين الذي يحوزه الأول، ولا يمكنه إلا أن يقاربه: ولقد بُدلت جهودٌ كبيرة في محاولة لتحديد الإحياء، لكنها لم تتمكن أبداً من أن ترقى به إلى مستوى التفسير المنطقي. وحتى حينما يكون المعنى غير المباشر حاضراً في الظاهر، كما هو الشأن مثلاً في الاستعارات الخاصة بالحضور in praesentia، فإن معنى التقريب بين معنيين، وجعلهما على قدم المساواة، يمكن أن يخضع لتأويلات لا حصر لها. فالتشبيه الصريح، أي الذي يحدّد نوع القرينة التي تجمع حدّيه، يفتح بالمقابل دائماً إمكان البحث عن تداعٍ آخر. إن التشبيه يكون دائماً مزدوجاً، مع حمله لتكافؤ سابق (منطقي) ولتكافؤ لاحق (رمزي) (هيلن): والكتّاب يعرفون هذا الأمر جيّداً، فهم إذ يقومون صراحة بتبليل تشبيهاتهم، فإنهم يجعلونها تقوم بدور المفجّر لتداعيات على أصعدة أخرى. واصفاً الطفل الذي سيصبح لاحقاً القديس جوليان، كتب فلوبيير: «السيماء الوردية والعينان الزرقاوان، جعلناه أشبه بيسوع صغير». التشبيه هنا يستند إلى المشابهة الفيزيائية (الوجه السابق)، لكنها تومئ أيضاً إلى فكرة القداسة في المستقبل (الوجه اللاحق)؛ نموذج مشابه نجده في «مثل بلاط كنيسة». في غمرة مشهد إبادة الحيوانات؛ «كانت السماء حمراء مثل طبقة من الدم؛ اللون طبعاً ليس سوى نقطة انطلاق لتداعي صور أخرى، والدم هنا حاضر بخصائص

أخرى أكثر منه بلونه. الإقرار بالغموض المؤسّس لكل استدعاء في الغياب in absentia شيء؛ ورؤية كل سيرورة رمزية على أنها ملتبسة في الجوهر، أو، وهو الأمر الذي يعود تقريباً الشيء نفسه، وضع كل الوقائع الرمزية على سلم للقيم تكون فيه الدرجة العليا محتلةً من طرف الرمز الأقل تحديداً، هو بلا شك شيءٌ آخر. مع ذلك فنحو مثل هذا التقييم للغامض اتجهت جهود المنظرّين والشعراء في الغرب ابتداءً من المرحلة الرومنسية، مروراً بانقلابات «النزعة الرمزية، أو السوربالية. الرومنسيون، وهذا أمر صحيح، يسلّمون بوجود قطبين للحقل الرمزي، يدعونهما «الأليغوريا» و«الرمز»؛ لكن تفضيلهم لهذا الأخير بديهي جداً، إلى حد أن الأليغوريا لا تظهر لهم إلا على أنها رموز غير موفّقة. وإذا فالخاصية غير المستنفدة، والعصية بالتالي على التعبير لأحدهما، المغلقة والمحدّدة للآخر، هي المسؤولة عن معارضة الشكليين لبعضهما البعض، بغض النظر عن التسميات المختارة لتعيينهما. فالفكرة داخل الرمز، يقول هامبولت، «تبقى دائماً وأبداً، عصية على القبض في ذاتها»، «وحتى مع أنها ملفوظة في كل اللغات، تبقى مع ذلك عصيّة على القول»، يضيف غوته. الأمر نجده في التقابل بين التشبيه والرمز، لدى هيجل، أو بين النثر والشعر عند شليغل: «الرؤية غير الشعرية للأشياء هي تلك التي تعتبرها محدّدة تلقائياً بواسطة إدراكات المعاني وتحديدات العقل؛ والرؤية الشعرية هي تلك التي تؤوّلها باستمرار، وترى فيها خاصية مجازية غير مستنفدة.

درجات الالتباس

الطريقة الأكثر توازناً في رؤية الأشياء تتمثّل

بعدها (مثل كتابات أخرى قبلها) إلى استثمار تكرار التورية بما يضُرّ بالتكرار التأكيدي ما أعطاهما مسحة من الغموض. والغموض في حدّ ذاته ليس حدثاً كبيراً وغير قابل للتحليل؛ فدواغيه ليست متماثلة دائماً. بعض الأمثلة بإمكانها أن توضح تنوّع الأسباب المؤدية إلى الغموض وتجعلنا نستأنس أكثر بإشكالية التباس الدلالة.

نماذج: نرفال

مجموعة «أوهام، لنرفال، وخصوصاً Artémis و El Desdichado، مثلت في عيون القراء المعاصرين لها، كما في عيون معاصرينا، نوعاً من النصوص الهرمسية. بيد أن غموضها بالمقابل ليس غموضاً من أي نوع. لنُعد قراءة المقطعين الأخيرين من El Desdichado: «هل أنا الحب أو فيبوس؟... لوزينيان أو بيرون؟/ جبهتي ما تزال متوردة من قبلة الملكة؛/ حلمت في المغارة حيث تسبح الحورية.../ وحققت النصر مرّتين واجتزت الأشيرون؛/ معدلاً بالتناوب على قيادة أورفيوس/ تنهّدات القديسة وصرخات الجنّة».

حتى بالنسبة إلى النقد المسرف في تعاطيه مع الحنج «المحايث» أو «البنوي، يجد نفسه مرغماً، عند تصديّه لهذه الأبيات، على اللجوء إلى البحث التاريخي. كثرة أسماء الأعلام تكشف السُرّ: فقبل أن نتساءل لماذا قام نرفال بتجميع هذه الشخصيات على هذا النحو؟ ينبغي علينا أن نجمع معلومات حول مجموعة من الصور الثقافية المرتبطة بأسمائهم: إله الحب، فيبوس، لوزينيان، بيرون، أشيرون، أورفيوس-س. حتى لو لم يتبدّد تلقائياً غموض النص، فإنه سيبدأ بالتقصّص: وهذا ما يجعل بحثاً في الذاكرة الجماعية أمراً لا محيد عنه. وبالمثل، إذا كانت الشخصيات الأنثوية الأربع لم تحظ، بدورها، بأسماء العلم، فإنها لا تحيل أقلّ من غيرها على نصوص أخرى، إذ بمجرد التذكير بها نتّمن من تجاوز الصعوبة (بمعرفة، مثلاً، فصل صرخات الجنّة إثر انفصال ميلوزين عن لوزينيان). فإذا كانت القصيدة غامضة فلاّنه توجد معرفة محدّدة تنقص القارئ؛ وبمجرد تلافي هذا النقص، يصبح مسلك الفهم مشروعاً (وهذا بالطبع مجرد بداية). ف«الجنّة، و«الحب» ليسا من الأنفاظ الملتبسة، ويعود أمر تخصيصهما إلى إرادة القارئ المدعو لأن يقرن، بحريّة عند ذلك، لكن على العكس من ذلك، أفاظاً بإيجاءات متحكّم فيها بدقة. الحقيقة موجودة؛ فقط الطريق

المؤدية إليها شائكة وصعبة.

رامبو

غموض شخص مثل رامبو هو من طراز آخر. بصفة خاصة، في «الإشراقات»، (كي نقتصر على هذا النص وحده)، تعترضنا صعوبات من طبيعتين مختلفتين. الصعوبات الأولى، الشبيهة قبل كل شيء بتلك المرصودة لدى نرفال، تأتي من مشاكل متعلّقة بالمرجع. فالجمل ذاتها المكوّنة للنص تكون قابلة للفهم، بيد أن الموضوع المقصود لا تتم تسميته البتّة، ومن هنا نتردد في التحقق من هويته (H يمثّل النموذج المثالي لهذا الصنف)؛ أو حتى حين تتم تسميته فإنّه لا يتناسق جيّداً مع تمثّلاتنا المألوفة المدعوّة بنمط الموضوعات (مثلاً أنف الجبل Promontoire)، أو

بالخطاب ذاته. فمعقولية الخطاب تتطلب درجة معيّنة من الانسجام، الشيء الذي لا تقدّمه دائماً نصوص رامبو. إذا لم نرد لهذه الصعوبات أن تحول دون فهمنا لنصوصه (إذا لم نتخل عن مبدأ الملاءمة) ستكون مجبرين على سلوك سبيل الاستدعاء الرمزي. بيد أن هذا السبيل سيظهر هنا مختلفاً عما سيكون عليه في مكان آخر. إن عدم الانسجام الملحوظ بكثرة في «الإشراقات»، يشتغل بين جمل. ففي هذه النصوص يجهل رامبو، بشكل من الأشكال، التكرار الاستهلاكي: جملتان عنده، وإن كانتا متجاورتين، لا تحيل إحدهما على الأخرى، كما لا تحيلان على مرجع واحد. مقطع من طفولة (III) يرسم هذه الطريقة بشكل شبه كاريكاتوري: «في الغابة هناك عصفور، غناؤه

إلى الصور العجيبة».

صعوبة فهم نص من هذا القبيل لا تأتي فقط من ندرة المعلومات التي نحملها عن كل واحد من الموضوعات المذكورة (مناضد، قوارب، نوافذ، دم، حليب، قنادس، حانات، منزل، أطفال، صور...) المسبوقة مع ذلك بآل التعريف، كما لو أن تعريفها يجري من تلقاء ذاته. في أقلّ تقدير نجد أنفسنا في غاية الارتباك بسبب الروابط المحدودة التي توجد بين الموضوعات المذكورة – وإذا بسبب غياب ما يجعل من هذه الجمل خطاباً واحداً. الصعوبة تزداد تدريجاً عندما ننقل إلى البحث في الوحدات الدنيا للغة. النموذج من الفصل الثالث من «شباب»: «الأصوات المثقّفة المهجّرة... السداجة الفيزيائية المشبعة

الحد الأدنى.

إن الانقطاع وعدم الانسجام لا يشكّلان سوى سببين يجعلان الخطاب الرامبوي خطاباً غامضاً في ذاته. سبب آخر يكمن في الصعوبة التي نواجهها في تعيين مرجع كل تعبير مأخوذ على انفراد. يمتاز الانطباع بأن رامبو يسمّي دائماً «النوع الأقرب» بدل تسمية الموضوع باسمه الحقيقي؛ وهو ما يعطي الإحساس بأن نصوصه هي نصوص عالية التجريد؛ مما لا يمكننا أبداً من أن ندرّج من النوع إلى الجنس. فما معنى «استراحة مضاعة»(أرقّ A)؟ «مسحوق أسود يملطر بهوده فوق أرقبي» و«التبرعات البنفسجية (التي) ستبهط، (جمل)؟ وما معنى: «العمل المقتصر الذي يتّجمع ويرتقي داخل الجموع، (شباب A)؟، أو «المهاة المغناطيسية، (احتفال)؟ فالمرجع هنا ليس محجوباً فقط، بل إنّه من خلال جوهره ذاته، متعذّر البلوغ، ونتيجة التحولات المختلفة التي نراها مشغلة لدى رامبو مدهشة وجديدة: لقد وضعا في مواجهة نص غير قابل، بنيوياً (وليس فقط من خلال قوّة احتمال التاريخي) للبت فيه، يشبه قليلاً تلك المعادلات ذات الأكثر من مجهول التي بإمكانها أن تقبل عدداً غير محدود من الحلول.

فماذا تريد أن تقول؟ متوازية مثل: «النيران بألمطار ريح الأثماس»(بربري)؟ اقترح أحد المفسّرين أن ذلك ناتج عن خطأ طباعي، لدى سقوط كلمة «الريح» من السطر الفوقاني. وما يبدو لي مثيراً للانتباه في هذه الحالة هو الإمكان ذاته للاحتيار بين خطأ مطبعي وصياغة قصديّة؛ خصوصية النص الرامبوي كأمّنة بالضبط في أنها جعلت الحيرة

يوقفك ويجعلك تحمّر./ هناك ساعة حائطية لا ترن./ هناك مستنقع مع وكر بهائم بيضاء./ هناك كاندرازية تنزل وبركة تصعد (إلخ)». الموضوعات، مرصوفة كلّها على المستوى نفسه، وغير متجانسة بالمرّة، تمّ جمعها مع ذلك؛ إسنادياً من خلال الظرف المشترك، «في الغابة»، ولسانياً، من خلال توازي الصياغات، البائدة كلها «هناك». «بعد الطوفان، علينا أن نكتفي بفكرة أن المسرح الذي تتجاور فيه كل الأحداث هو ببساطة الكون، وبأن الزمن هو «بعد الطوفان»؛ «في الشارع الكبير القدر انتصبت المناضد، وتمّ سحب القوارب نحو البحر/ المنضّذ في السماء كما لو في منقوشات./ أريق الدم، عند بارب بلو، – في المسالخ – في قاعات السيرك، حيث، شُحِبَ حَتْمُ الإله من الرمزية)؛ أحدهما يتعلّق بفهم الخطاب، والآخر يرتبط بمعرفتنا بالأشياء. الأمر نفسه هنا، فبعد أرسلت بخارها في الخمّارات./ في المنزل الكبير ذي الزجاج الذي ما زال ندّيا الأطفال الحزانى نظروا

وترتيب الجمل، التي تكون كل واحدة منها واضحة بما يكفي في ذاتها. وتداعيات الصور الصريحة في الخطاب تشكّل القاعدة التي تنتظم حولها التداعيات الضمنية لكل قارئ، وعليه سيعرف المسار التأويلي تغييراً جذرياً عندما ستجد الاستدعاءات الرمزية، مهما بلغت براعتها، نفسها محرومة من قاعدة تقوم عليها: ستسبح تماماً في الهواء... والنتيجة ليست، كما يمكننا أن نتصور، استحالة تعويض العلاقات الرمزية بالعلاقات المنطقية، بل بالأحرى وعلى العكس من ذلك، الوفرة الزائدة للتداعيات الرمزية؛ إلى حدّ أن غياب الأسس المنطقية يجعل الاختيار بينها غير ممكن. فهناك طرق عديدة لتوحيد هذه الجمل غير المكتملة من «شباب» في وحدة كلية، تزيد عن الحد الأدنى.

إن الانقطاع وعدم الانسجام لا يشكّلان سوى سببين يجعلان الخطاب الرامبوي خطاباً غامضاً في ذاته. سبب آخر يكمن في الصعوبة التي نواجهها في تعيين مرجع كل تعبير مأخوذ على انفراد. يمتاز الانطباع بأن رامبو يسمّي دائماً «النوع الأقرب» بدل تسمية الموضوع باسمه الحقيقي؛ وهو ما يعطي الإحساس بأن نصوصه هي نصوص عالية التجريد؛ مما لا يمكننا أبداً من أن ندرّج من النوع إلى الجنس. فما معنى «استراحة مضاعة»(أرقّ A)؟ «مسحوق أسود يملطر بهوده فوق أرقبي» و«التبرعات البنفسجية (التي) ستبهط، (جمل)؟ وما معنى: «العمل المقتصر الذي يتّجمع ويرتقي داخل الجموع، (شباب A)؟، أو «المهاة المغناطيسية، (احتفال)؟ فالمرجع هنا ليس محجوباً فقط، بل إنّه من خلال جوهره ذاته، متعذّر البلوغ، ونتيجة التحولات المختلفة التي نراها مشغلة لدى رامبو مدهشة وجديدة: لقد وضعا في مواجهة نص غير قابل، بنيوياً (وليس فقط من خلال قوّة احتمال التاريخي) للبت فيه، يشبه قليلاً تلك المعادلات ذات الأكثر من مجهول التي بإمكانها أن تقبل عدداً غير محدود من الحلول.

فماذا تريد أن تقول؟ متوازية مثل: «النيران بألمطار ريح الأثماس»(بربري)؟ اقترح أحد المفسّرين أن ذلك ناتج عن خطأ طباعي، لدى سقوط كلمة «الريح» من السطر الفوقاني. وما يبدو لي مثيراً للانتباه في هذه الحالة هو الإمكان ذاته للاحتيار بين خطأ مطبعي وصياغة قصديّة؛ خصوصية النص الرامبوي كأمّنة بالضبط في أنها جعلت الحيرة



ممكنة، وأنها أعطت شرعية داخل الأدب لنصوص من هذا القبيل غير قابلة للبتّ فيها. والأهمية التاريخية لهذا السلوك، في ضوء ما آل إليه الشعر الغربي في المئة سنة الأخيرة، تبدو لي المبالغة في تقديره أمراً صعبا.

أصحاب المذهب الرمزي

إن إلحاح قراءة النص «حرفياً وفي كل الاتجاهات، (ما يعني أيضا: في أي منها) أصبح العلامة المميّزة للشعر، ومن بعده للنقد، المعاصرين. لكن في الغالب، وراء نفس مطلب غموض المعنى، تختفي وتظهر حقائق مختلفة.

لقد كان الشعر الرمزي يتضمّن في برنامجه إلحاحاً مماثلاً. في بداية الأمر، كان علينا الترميز بدلاً من التعبير. كان مالارمييه يقول: «أن تسمّي موضوعا، معناه أن تحذف ثلاثة أرباع من لدّة القصيدة التي

تكون مصنوعة من غبطة تنكشف بالتدرّج؛ الإيجاء،

هو ذا معنى الحلم»، أو قوله أيضا: «أعتقد بأنه لا ينبغي أن يكون هناك شيء آخر غير التلميح»؛ أناتول فرانس من جانبه يهتف مغتاضا: «علينا ألا نعبّر أبدا، بل أن نوحى فقط! هنا في العمق تكمن الشعرية الجديدة كلها.. بالإضافة إلى ذلك، فالعملية الرمزية لا ينبغي أن تتخذ لها موضوعا معيّنا؛ عند هذه النقطة بالضبط عُدّ الرمز أعلى منزلة من الأليغوريا. شخص مثل ميتربلنك الذي يستعيد لحسابه الخاص التقسيم الرومنسي الشائع، جسّد المثل الأعلى للاتجاه الرمزي. ولقد رأينا سابقا كم أن «الإشارات، المحرّضة على التأويل لديه كانت غريبة وملحة؛ تكرارات في ثنايا إجابات أو بين مشاهد، لا جدوى سرديّة لأحداث أو متواليات، وبالتالي يوجد انقطاع؛ أهمية مبالغ فيها معطاة لتفاصيل لا معنى لها – التي نعتقد أنها كي تكون مقنّعة فلا بد من أن يكون لها، قطعاً، معنى غائب. لكن، بالضبط، هذا المعنى لم يتم تحديده أبدا. مثلاً، بللياس ومليزاند، على شاطئ البحر، يتبادلان هذه الأحاديث:

«مليزاند: شيء ما يخرج من الميناء... بللياس: يجب أن تكون سفينة كبيرة...»
(١)
مليزاند: السفينة تكون في الضوء...في هذه اللحظة قد تكون ابتعدت كثيرا... بللياس: إنها تبعد فاتحة أضرعتها...»
(٢)
مليزاند: لماذا تبحر هذه الليلة؟...إننا لا نراها تقريبا... من المحتمل أنها ستغرق

بللياس: الليل يحلّ سريعا...»
(٣)
بللياس: لا نرى شيئا فوق سطح البحر... مليزاند: أرى أضواء أخرى... هذا التبادل للمعلومات حول السفينة، البحر، والأضواء ليس له أي ضرورة سرديّة، لكن لهذا السبب بالذات، فإن المشاهد يعتقد بوجود تفسير «رمزي» آخر له. وببيلوغه هذه النقطة، ما لم يستند إلى رموز خارجية معيّنة سلفا، فإنه لا يتلقّى من العمل أي تعيين محدّد. ويمكننا أن نتساءل إذا لم يكن النجاح الكبير لهذه المسرحيات في تلك الحقبة والنسيان المدهش لها أيضا اليوم، مرتبطين بهذه الخاصية نفسها المميزة للكتابة الرمزية؛ إنها تقتضي تواطؤا بين القارئ – السامع، الذي عليه في كل لحظة تمويّض المعاني الغائبة، والإفادة من الوضع الذي يؤدي بالكلمات إلى أن تكون في حالة ترجيع للصدى، ما يجعل قارئا من حقبة أخرى لا يسبح في الوحدة الشعرية نفسها، غير قادر على القيام به. والنص الذي لا صدى له، لا يستطيع تلقّي مثيرٌ أن يجعله منتجا. فلدى ميتربلنك كما لدى رامبو يوجد التباس في المعنى: بيد أن الفرق بينهما شاسع؛ فأحدهما يُحدث ثورة في اللغة، بينما يطلب

الآخر من قراءه أن يحلموا حول جمل لا معنى لها.

كافكا

غدّت قصص فرانز كافكا، في أيامنا نموذجا متميّزا آخر عن غموض المعنى. نعلم بأن غرابية نصوصه قد دفعت مفسّريه الأوائل إلى اعتبارها بمثابة «رموز هي بالكاد مقنّعة، عن شيء آخر – لكن الإجماع على وجه الدقة، حول طبيعة هذا الشيء الآخر لم يتعدّد أبدا. فهل هي إشكالية دينية بالأساس؟ أم هي نظرة استباقية لمآسي عالم طغت عليه المادية والبيروقراطية؟ أم هي، فضلا عن ذلك، صراعات كافكا ذاته، في علاقاته مع أبيه، ومحنه مع الزواج؟ إن كثرة التفسيرات ذاتها تجعلها مثار شك، ولقد أدّت إلى موجة ثانية من المفسرين يؤكدون بأن خاصية النص الكافكوي تكمن بالضبط في قبولها لتعددية التأويلات دون ترجيح لأي منها. هكذا كتب W.Emrich:

«كل إمكانيات التأويل تبقى مفتوحة؛ كل إمكان لا ينبغي أن يكون هناك شيء آخر غير التلميح»؛ أناتول فرانس من جانبه يهتف مغتاضا: «علينا ألا نعبّر أبدا، بل أن نوحى فقط! هنا في العمق تكمن الشعرية الجديدة كلها.. بالإضافة إلى ذلك، فالعملية الرمزية لا ينبغي أن تتخذ لها موضوعا معيّنا؛ عند هذه النقطة بالضبط عُدّ الرمز أعلى منزلة من الأليغوريا. شخص مثل ميتربلنك الذي يستعيد لحسابه الخاص التقسيم الرومنسي الشائع، جسّد المثل الأعلى للاتجاه الرمزي. ولقد رأينا سابقا كم أن «الإشارات، المحرّضة على التأويل لديه كانت غريبة وملحة؛ تكرارات في ثنايا إجابات أو بين مشاهد، لا جدوى سرديّة لأحداث أو متواليات، وبالتالي يوجد انقطاع؛ أهمية مبالغ فيها معطاة لتفاصيل لا معنى لها – التي نعتقد أنها كي تكون مقنّعة فلا بد من أن يكون لها، قطعاً، معنى غائب. لكن، بالضبط، هذا المعنى لم يتم تحديده أبدا. مثلاً، بللياس ومليزاند، على شاطئ البحر، يتبادلان هذه الأحاديث:

«كل قصص كافكا تتضمّن بالوضوح نفسه مخطط هذا الصراع اليأس للبطل لمعرفة الشيء الذي سينجيه من حقيقة الرموز (كافكا) (وبالنتيجة) فبطل كافكا يوجد بالضبط في وضعية مفسّريه نفسها (...). هو أيضا له مشكلة مع الرموز، هو أيضا يسلمّ بها تلقائيا، ويعطيها، متسرّعا، معنى يعتقد بأنه يستطيع أن ينظم حوله حياته، لكنه لهذا السبب بالذات يجد نفسه دائما منخدا...» (على الورقة).. جوزيف ك. يحاول بلا جدوى أن يعرف لماذا تطارده العدالة. ك. المساح ينخرط في بحث يائس عن هوية القصر، والمدان في المستوطنة الإصلاحية السجنية لا يتمكّن من فكّ فحوى الحكم الصادر في حقه إلا في اللحظة التي إذ يتغلغل فيها في جسده عميقا، يقتله. هناك إذا، نوع من المقابلة غير القابلة للاختزال والمحيّزة جدا للتأويل، ما بين وضوح الجهاز الأليغوري المستخدم من طرف كافكا، وغموض الرسالة التي يطلقها، ما بين المطلب النصّي بتكنّية (من الكناية) الكل والاستحالة السردية للعثور على المعنى – الأول متحوّلا إلى رسالة للثاني.

هذه النماذج لا تحيط قطعاً بكل أشكال «الغموض» في الأدب المعاصر، وبالتنوّع الذي يتخذه الغموض في المعنى. لكنها تبيّن بالأمثلة، من جهة، الوجود ذاته لهذا التنوّع (أو إذا شئنا، عدم الدقة في كلمات مثل «غامض»، «ملتبس»، «متعدّد المعاني»... إلخ)، ومن جهة أخرى، ضرورة وجود حيثيات خاصة جدا، من أجل التمييز بين النصوص «غير القابلة للبتّ فيها» من غيرها. تمييز يؤسّس لاختلاف ويفتح السبل نحو تحليل واضح، عوضا عن سجننا في الرمزي المقيم لما لا يمكن وصفه.

«٤ Diaphore تكرار كلمة، في جملة، مستعملة سلفا، وإعطاؤها معنى جديدا. «٥ Epiphore تكرار كلمة أو أكثر في نهاية متوالية من الجمل، أو بيت أو مقطع شعري بهدف التأكيد أو التناظر.

## حياة حافلة

### خالد السنديوني

غدّت قصص فرانز كافكا، في أيامنا نموذجا متميّزا آخر عن غموض المعنى. نعلم بأن غرابية نصوصه قد دفعت مفسّريه الأوائل إلى اعتبارها بمثابة «رموز هي بالكاد مقنّعة، عن شيء آخر – لكن الإجماع على وجه الدقة، حول طبيعة هذا الشيء الآخر لم يتعدّد أبدا. فهل هي إشكالية دينية بالأساس؟ أم هي نظرة استباقية لمآسي عالم طغت عليه المادية والبيروقراطية؟ أم هي، فضلا عن ذلك، صراعات كافكا ذاته، في علاقاته مع أبيه، ومحنه مع الزواج؟ إن كثرة التفسيرات ذاتها تجعلها مثار شك، ولقد أدّت إلى موجة ثانية من المفسرين يؤكدون بأن خاصية النص الكافكوي تكمن بالضبط في قبولها لتعددية التأويلات دون ترجيح لأي منها. هكذا كتب W.Emrich:

«كل إمكانيات التأويل تبقى مفتوحة؛ كل إمكان لا ينبغي أن يكون هناك شيء آخر غير التلميح»؛ أناتول فرانس من جانبه يهتف مغتاضا: «علينا ألا نعبّر أبدا، بل أن نوحى فقط! هنا في العمق تكمن الشعرية الجديدة كلها.. بالإضافة إلى ذلك، فالعملية الرمزية لا ينبغي أن تتخذ لها موضوعا معيّنا؛ عند هذه النقطة بالضبط عُدّ الرمز أعلى منزلة من الأليغوريا. شخص مثل ميتربلنك الذي يستعيد لحسابه الخاص التقسيم الرومنسي الشائع، جسّد المثل الأعلى للاتجاه الرمزي. ولقد رأينا سابقا كم أن «الإشارات، المحرّضة على التأويل لديه كانت غريبة وملحة؛ تكرارات في ثنايا إجابات أو بين مشاهد، لا جدوى سرديّة لأحداث أو متواليات، وبالتالي يوجد انقطاع؛ أهمية مبالغ فيها معطاة لتفاصيل لا معنى لها – التي نعتقد أنها كي تكون مقنّعة فلا بد من أن يكون لها، قطعاً، معنى غائب. لكن، بالضبط، هذا المعنى لم يتم تحديده أبدا. مثلاً، بللياس ومليزاند، على شاطئ البحر، يتبادلان هذه الأحاديث:

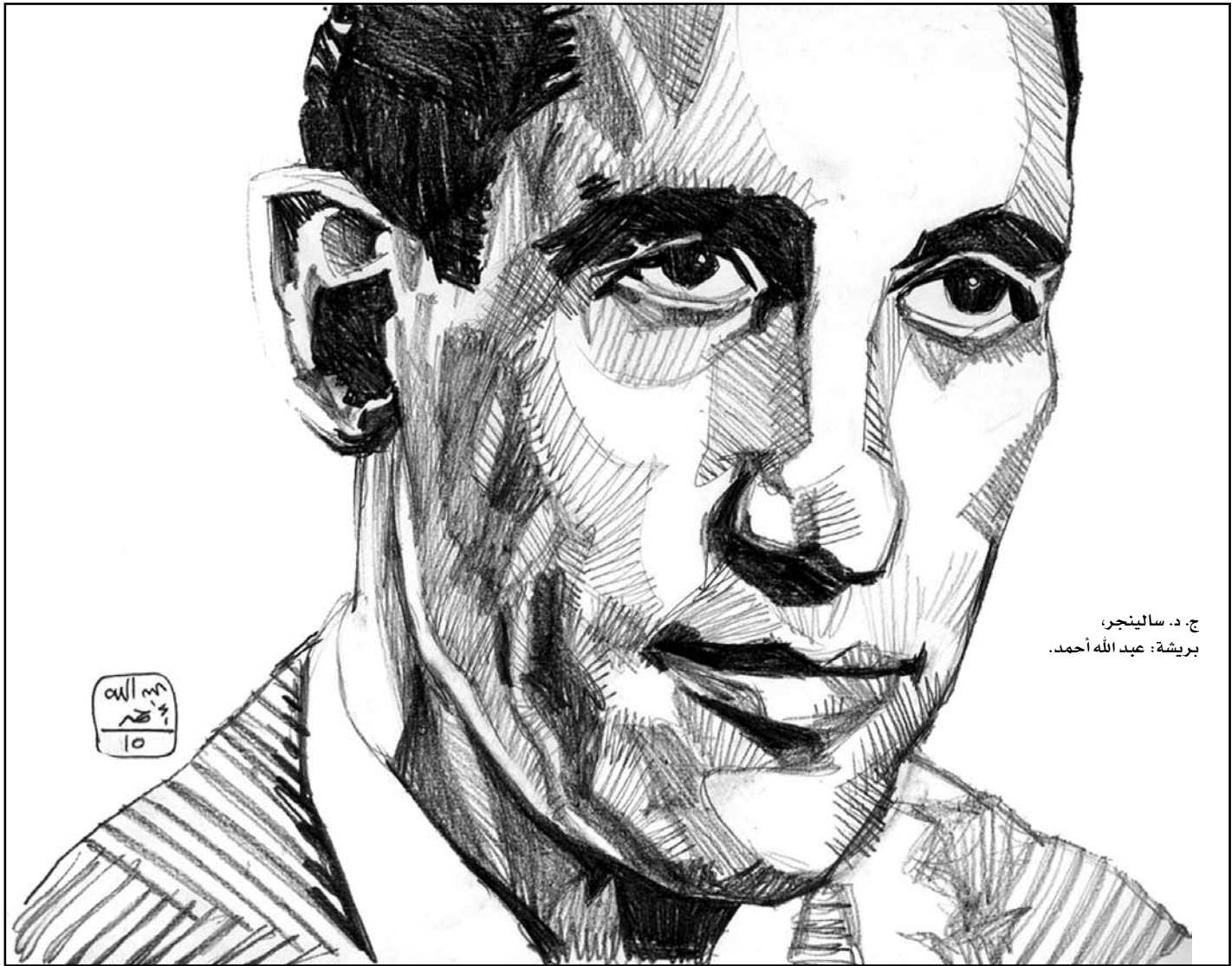
«كل قصص كافكا تتضمّن بالوضوح نفسه مخطط هذا الصراع اليأس للبطل لمعرفة الشيء الذي سينجيه من حقيقة الرموز (كافكا) (وبالنتيجة) فبطل كافكا يوجد بالضبط في وضعية مفسّريه نفسها (...). هو أيضا له مشكلة مع الرموز، هو أيضا يسلمّ بها تلقائيا، ويعطيها، متسرّعا، معنى يعتقد بأنه يستطيع أن ينظم حوله حياته، لكنه لهذا السبب بالذات يجد نفسه دائما منخدا...» (على الورقة).. جوزيف ك. يحاول بلا جدوى أن يعرف لماذا تطارده العدالة. ك. المساح ينخرط في بحث يائس عن هوية القصر، والمدان في المستوطنة الإصلاحية السجنية لا يتمكّن من فكّ فحوى الحكم الصادر في حقه إلا في اللحظة التي إذ يتغلغل فيها في جسده عميقا، يقتله. هناك إذا، نوع من المقابلة غير القابلة للاختزال والمحيّزة جدا للتأويل، ما بين وضوح الجهاز الأليغوري المستخدم من طرف كافكا، وغموض الرسالة التي يطلقها، ما بين المطلب النصّي بتكنّية (من الكناية) الكل والاستحالة السردية للعثور على المعنى – الأول متحوّلا إلى رسالة للثاني.

هذه النماذج لا تحيط قطعاً بكل أشكال «الغموض» في الأدب المعاصر، وبالتنوّع الذي يتخذه الغموض في المعنى. لكنها تبيّن بالأمثلة، من جهة، الوجود ذاته لهذا التنوّع (أو إذا شئنا، عدم الدقة في كلمات مثل «غامض»، «ملتبس»، «متعدّد المعاني»... إلخ)، ومن جهة أخرى، ضرورة وجود حيثيات خاصة جدا، من أجل التمييز بين النصوص «غير القابلة للبتّ فيها» من غيرها. تمييز يؤسّس لاختلاف ويفتح السبل نحو تحليل واضح، عوضا عن سجننا في الرمزي المقيم لما لا يمكن وصفه.

«٤ Diaphore تكرار كلمة، في جملة، مستعملة سلفا، وإعطاؤها معنى جديدا. «٥ Epiphore تكرار كلمة أو أكثر في نهاية متوالية من الجمل، أو بيت أو مقطع شعري بهدف التأكيد أو التناظر.

«٤ Diaphore تكرار كلمة، في جملة، مستعملة سلفا، وإعطاؤها معنى جديدا. «٥ Epiphore تكرار كلمة أو أكثر في نهاية متوالية من الجمل، أو بيت أو مقطع شعري بهدف التأكيد أو التناظر.

## لماذا لم يكن سالينجر مشهوراً



لكنه ليس كالآخرين. إنه استثناء، لكنه استثناء غير مفهوم دائما، ومثير للشفقة أحيانا. يريد أن يترك أثرًا، حتى لا يتعلقه الفراغ والنسيان. أيّ أنه يبحث عن الخلود، وهذا هو الهدف. الحبّ على الأرض والخلود بعد الموت. بين شهوة الحب وقسوة الخلود يتأرجح الكاتب. تتأرجح البحث عن الحبّ في الضوء، والحلم بالخلود في الظلمة. قلّ الحبّ لا يمكن أن يكتمل من دون الآخر (القارئ)، ونبوءة الخلود لا يمكن أن تنضج إلا في الوحدة. يبدو الأمر مأزقا حقيقيا، كأنه فخّ مدبر. كثيرون ينسبون أن الباحثين عن الأضواء، يحترقون قبل موتهم، ويجفّون مع الزمن، كالنيازك العابرة، والموضات الموقّعة، والامثلة كثيرة. الإبداع الحقيقي الخالد يَمُت في النهاية، إحدى الوسائل الأقلّ عنفا لدخول التاريخ الذي ينصف، في معظم الأحيان، المبدعين الحقيقيين المنعزلين. نقول: «في معظم الأحيان»، لأنّه قد يظلم بعضهم أيضا، ولن يكون الجميع محظوظا كسالنجر.

تساءل الشاعرة الإيرلندية إيفان بولند في مقالة بعنوان «جزر منفصلة: مفكرة، عن مصير الشاعر غير الاجتماعي، المنعزل، الخجول، الانطوائي، في عالم اليوم المُخترق بالإنترنت و«فيس بوك، والصورة، حيث المهارات الاجتماعية غير المتعلقة بالكتابة ضرورية للبقاء والظهور. ربّما صارت الكتابة الخالية تماما من الضفوفات والتوقعات وبروتوكولات التواصل حلما غير واقعي في عالم مفتوح مضفوح دائما، وربّما على الكاتب التنفّل بين هذا وذاك. لكن التاريخ الأدبي يثبت مرارا وتكرارا أنه لن يحفظ، إلا أسماء من يعرفون قدسيّة العزلة.

أسطورة. يمكن أن نرى الموضوع هكذا، مجرد تفسير ممكن لهذا الهروب السويديالي؛ أن يجلس كاتب وحيدا على القمّة التي وصلها، في كوخ كبير مريح، يستطيع منه أن يرى الجمهور المفتّون به الممتدّ على السفح، أن يسمع أصداء ما يُقال عنه، ويلتقط بين الحين والآخر إحدى المعجبات لتشاركه عزلته المقدسة. في الأمر متعة، واستقالة أيضا. يمكن تخيل سالنجر ماذا رجله خلف إحدى النوافذ، وهو يتلصّص على العالم المسحور به. إنها استقالة من المغامرة أيضا، لأن أيّ مغامرة (أدبية) في القمّة، تحمل خطر السقوط. قد يكون هذا جزءا من الدافع (أو قد لا يكون أبدا). لكن مناسبة الحديث عن عزلة سالنجر، لا بد لها من أن توصل إلى محاولة الإجابة (أو التفكير على الأقل) عن السؤال الأدبي المكرور والخطير نفسه: «لماذا يكتب المرء؟» عبثيّة أحيانا، محاولات فهم دوافع الإبداع، كأن نسأل: «لمن كان سالنجر يكتب إن لم يكن ثمة قارئ؟» «يكتب الكتاب كي يُعرفوا»، يقول آدم كيرش. يتحدّث هنا عن الكتابة الإبداعية. لكن ماذا بعد ذلك؟ بعد أن تنطفئ أضواء الاحتفالات الصحافية، ويتوجّب على الكاتب النظر حينئذ إلى المرأة، وسماع حفيف التاريخ في سكون عزلته. في لحظة ما، هو يدرك أن الكتابة قد، ويكتشف أن الطريق طويل. يسير عليه متعطّشا إلى رؤية متفّرجين، بالأحرى متسوّلا وجودهم، كي يشهد الجميع على بؤسه الحقيقي أو الوهمي، ويروا حجم «الخسارات» التي يتحمّلها بسبب اختياره. متسوّلا أيضا التصفيق، لأن التصفيق اعتراف، ولو مؤقت، في الحقيقة، يبحث الكاتب عن الحبّ، بيأس أحيانا، لأنّه يدرك في قرارة نفسه أن المجتمع يستطيع الاستغناء عنه بسهولة فهو لا ينتج ما لا بل جمالا. هو يدرك أنه يحتاج إلى الآخرين،

تبدأ قصة ج. د. سالنجر العام 1919، وتنتهي بوفاته هذا العام. كتبَ كثيرُ التفاصيل. باختصار، أصدر في العام 1951 روايته الشهيرة «الحارس في حقل الشوفان»، التي حققت نجاحا أدبيا وجماهيريا خياليا، تصدرت لائحة الكتب الأكثر مبيعا في «النيويورك تايمز». أصبحت الرواية ظاهرة أدبية، وأصبح معها الكاتب مشهورا. تحوّل هو أيضا إلى ظاهرة جماهيرية. ترسّخت شهرته أكثر بعد نشر مجموعة قصصيه له العام 1953 («تسع قصص»). احتلت أيضا رأس قائمة الكتب الأكثر مبيعا. سالنجر ازداد شهرة ليزداد عزلة بعد ذلك. فبعدها وصل إلى ذاك المكان العالي الذي يحلم به كل كاتب، أراد أن يكون لوحده مع حبيبائه المراهقات. في العام 1961، وصلت صورته إلى غلاف مجلة «التايمز»، لكنه كان ترك خلفه، قبل ذلك بكثير، أضواء نيويورك ونجومها، لينتقل إلى منزل ريفي بعيد في بلدة صغيرة بولاية نيوهامشر، ليكمل منعزلا كتابة نصوص ما، لم يعد يرى منها شيء بعد منتصف الستينيات. أراد سالينجر أن يتعزل، لا أن يعتزل. فحسب شهادات عدّة ومتقاطعة (أهمّها مذكرات حبيبته السابقة جويس ماينارد وابنته مارغريت)، كان ما زال يكتب، من دون أن ينشر. هو نفسه اعترف بذلك في أحد اللقاءات الصحافية النادرة بعد انعزاله العام 1974 في جريدة «النيويورك تايمز»: «ثمة سلام رائع في عدم النشر. إنه سلام تام. سكون. عملية النشر انتهاك مريح للخصوصيّة. أحب أن أكتب. أعشق الكتابة. لكني أكتب فقط لنفسي، ولمتعتي الخاصة».

هل كان سالنجر ليفعل ذلك لو لم يصبح مشهورا؟ لو لم يدرك مكانته وتأثيره؟ لو لم يضمن مكانه في تاريخ الأدب؟ هو لم ينزل قبل ذلك، لكن بعدما أصبح انعزاله قصّة، واحتمال

### فادي سعد

#### فادي سعد



## السنة الثالثة

تتلَمَس عبر باكورة الشاعر الأردني مهْنَد السبتي «سَمَني ما شئت» (دار الغاؤون) طاقةً شعرية قادرة على إزاحة مستويات التعبير إلى عمق دلالي تعمل عناصره على تشكيل مشهد شعري مكتمل الجوانب، مُهتَمة برسم صور حيّة ونابضة للذات التي تبقى في مواجهة مستمرة مع الفعل الإنساني. وعند هذا المستوى تحديداً، تصنع الشعرية موجات متتالية من الدفق الشعوري، مرتبطة بالعنوان؛ دوماً تخلق منه هامات ومساحات مضبنة عبر تشكيلها الشعري، فيظل النص منذ عتبة العنوان كشافاً طوال الوقت لهذه الأعماق الدلالية، مقدّماً صورة شعرية بلغة مُتحرّرة رغم إيقاعها وصوتها الصاخب.

هذه النصوص الشعرية ترفض القيود المرصودة للسيطرة عليها، وكأنها في ثورتها الدائمة ترفض هذه النمطية فتتفرّز نصوص «لو»، «السابق»، «هيولي»، «يختصمان»، «خليقة»، للثورة على نمطية الشعر والثورة على نمطية الحياة، غير أنها رغم ذلك تتمثل بمشاعر جيّاشة تفيض بعذوبة الشعري وتتغذى على تحميل الصورة بطاقة فاعلة في النص: «وفي حجرة النار كنتُ اصطفيْتُ لنفسي خليلاً ثلثاً أمْسُ أراه وأبدي وأفرغ في كأسه ما فزعت، فيشرب، حتّى أجفّ النصوص شعري بعيد أن اللحظات فيها تشكّل حالات التصوّف في حين تشير إلى موقف الذات للحظات الممكنة؛ أول من رأى عدمي يبحثان عن الهوية في رفات الملحمة..

لقد شكّلت اللغة الشعري، وأعطت أبعاداً دلالية بما توحى من تحرّر وحركية دائمة في النصوص، مانحةً المزيد من المحاولات للخروج باللغة من منطقتها الثابت إلى تحولات شعرية تحمل مزيجاً من الانضباط اللغوي والاحتفال بالمغايرة المستمرة للمنتوق من خلال الصيغة الشعرية، إذ جعل منها الشاعر النواة التي يرتكز عليها في بناائه الشعري عبر قصائد الديوان كلها، وبما يحيل من أبعادها الرمزية والإبحاءات الدلالية، التي تكسر أحادية البناء الفني، الذي غلب عليه الإيقاع الموسيقي في كثير من الأحيان: «ضيفاً على جسد المكان»، «مشاهد من لوحة العابرين»، «نقوش ناهرة من حرف،

سَمَني ما شئت».

الجملة الشعرية لهذا الديوان تتنوع أشكالها، ولا تخضع للفنية التقليدية، بل هي تطمح إلى التدفق الخيالي والتشكيل البلاغي والرمزي، علاوة عن توظيف المكوّن السردى والحوار في الجملة الشعرية، وتشكّل الأبعاد الرمزية على المستويات الصوتية واللفظية والتركييبية.

وعموماً تتسم الرؤيا الشعرية في هذا الديوان بجملة من الخصائص الفنية والدلالية المتفاوتة في حضورها عبر تفعيل عناصر الذات بشكل مكثّف، متداخلاً مع الوجود، إلى جانب تعدد أنواع الصور البلاغية والرمزية وأشكالها عبر الديوان.

<div><div><span><span> </span> <span> </span></span></div><span></span></div>	<b>قريباً لدى «دار الفاوون»</b>
<div><div><span><span> </span> <span> </span></span></div><span></span></div>	<b>«أنطولوجيا الشعر الإبروتيكي الشفاهي النسوي»</b>
<div><div><span><span> </span> <span> </span></span></div><span></span></div>	<b>لشاكر لعبي</b>

العدد 25 – الإثنيين 1 آذار 2010

## زوايا عبدالله العثمان

## تهاني فجر

صورة من كتاب «سَمَني ما شئت»

صورة من كتاب «سَمَني ما شئت»

صورة من كتاب «سَمَني ما شئت»

صورة من كتاب «سَمَني ما شئت»

صورة من كتاب «سَمَني ما شئت»

بلغة ذكيّة نقيّة خالية من التكلّف والحذلقة اللغوية يكتب الشاعر السعودي الشاب باكورته الشعرية «ذاكرة متأخرة عشر ثوان» (دار الغاؤون). عنوان إشكالي نوعاً ما إذ يحمل زمينين ووظيفتين دلّليّتين: ماض تعبّر عنه كلمة «ذاكرة»، وحاضر تعبّر عنه كلمة «متأخرة». لكن ثمة التناقّد ذكي لجعل الذاكرة مؤشراً لغوياً صالحاً للواقع بين ما هو كائن وما يكون، بين ما حدث وما يحدث، وهكذا استطاع الشاعر أن يربط الزمن الماضي بالحاضر: «(...) أفتح فمي بزوايا قائمة حركات بطيئة في مضغ الجملة (...) صوتي في حنجرة رجل إفريقي».

يلعب العثمان في ديوانه لعبة التخيل ليخلق بالمعنى الكامن في الصورة الشعرية التي يركبها لفظاً على لفظ مبتعداً عن مشاعية الصور المتكررة ليقتنص صورة خاصة. يركب صوراً استثنائية بمقاربة الشبه بينه وبين ما هو ماذي: «السيّارة وأنا نتشابه في الدخان.. قصائده عن المفارقة التي قصيدة النثر، من دون قصد ابن عربي: «من فلا معرفة له» (...) أشاهد من صغيرة تحمل على (...) أذهب إلى فأخرج بمزيل عرق مزة أخرى فأخرج للثبات». تتعدد التي يطرحها الشاعر أن مسألة الأنوثة وطرح وقضاياها في مجتمع من أهم ما خرجت به مجموعة العثمان هذه، فهو لا ينحاز إلى الأنوثة من واقع نصرتها والوقوف بجانبها وحسب، بل إنه يذهب إلى أبعد من ذلك حيث يصرح وبشكل جريء وغير مسبق على تمنياته في أن يكون أنثى لا ذكراً: «أحياناً أتمنّى / أن أكون ذلك الحيوان/ الذي خرج من قضيب أبي/ إلى الفراغ (...) كنت أنثى جميلة جالسة على شرفات فمه (...) ولكن بفعل الفياغرا وأمنيته المتكررة/ أصبحت ذكراً».

الجرة تكمن هنا بالتصريح دون الخوف من النظرة الاستنكارية التي ينظر بها المجتمع إلى مثل هذه الأمنيات. «حينما كنت حيواناً، نص يمدّ لسانه لكل الأفكار الذكورية المتعنّنة التي تلغي كل ما تشترك به مع الأنثى خوفاً من التشبّه بها! ولم يكتب العثمان عند هذا الحدّ، بل تطرّق إلى القضايا التي تعاني منها الأنثى في مجتمعه المنغلق من خلال فصل «بنت وحيدة من شدّة وحدتها أنجبت بنتاً وحيدة»: «في الصباح/ على حذاء أبيض وعث على الدم مبكراً/ الجسد اكتشف نفسه ومفاته بالصدفة/ وفي المساء/ نضب لجهل الجسد بتفاصيله وحقّه في الانتصاب (...) البنت الوحيدة: لا تجرّؤ إلا على أن تحب صديقها». كما يتسم أسلوب الشاعر عبدالله العثمان بالنمو التصاعدي بانتقاله إلى التفاصيل الداخلية للبنية المعنوية للنصّ، فحين يكتب التفاصيل الصغيرة تكتمل البنية المعنوية المقصودة فتؤدي تراكيبه وصوره الشعرية دورها على أكمل وجه: «ألبس الجينز لأكتب قصيدة نظيفة عن الفرح ضدّ المعنى والتأويل/ أراقب المدينة من العلو لأتأكد من نظافة أسناني/ لأكون كيلو بايت أحمر أحمر أحمر... You Tube (...) افتح».

«ذاكرة متأخرة عشر ثوان» رؤية شعرية حديثة من إحدى مرجعياتها الثقافة الإلكترونية وواقعها الذي يمرّ بتواتر سريع جداً، لذلك لم تخلِ المجموعة من تعابير YouTube و Google وتحميل كيلو بايت... وإن جاء هذا الكتاب بشكله ومضمونه الحدائي بامتياز فذلك نتيجة طبيعية لشاعر شاب موهوب لم يتجاوز الأربع والعشرين من عمره.

العدد 25 – الإثنيين 1 آذار 2010

## السنة الثالثة

«لا تشته امرأة جارك، الرواية الأولى للروائي السعودي الشاب محمد المُرزوق، بطلها الحفيد علي بن سعيد، الفوضوي، والذي أنهى بصعوبة دراسته الثانوية التي لم توفر شهادتها سوى فرصة أن يدرس التاريخ، وبالتالي أن يكون معلماً لهذه المادة في المدارس.

حياة جافة، علاقات اجتماعية مباشرة، أفكار علي وأحلامه لا تتطابقان مع الواقع، ويفقده جدّه الذي يحمل الاسم نفسه، يشعر بأنه فقد الجدار الذي يستند إليه. والجد التقليدي القديم رغيف الخبز بالنسبة إليه يشبه المرأة. وكل حياته الخبز والشاي والذهاب إلى المسجد،

«كانت حياة الجد الحاج علي بن جابر، خالية من الإضافات، إلا من سلة خضراء تحمل الخبز وغترة بيضاء يلفّها على رأسه حين يخرج من المنزل وعصا يتكئ عليها وحصيرة حاكتها زوجتّه في شبابها، ووصية كتبها مستعيناً بالشيوخ، ستنفذ بعد وفاته، أوصى أن يُشعل فائوسٌ على قبره إذا توفي ليلاً، ولم ينفذ أبناؤه هذه الوصية، دُفن نهاراً».

بعدما تخرج من الجامعة وأصبح أستاذاً لمادة التاريخ، سافر علي إلى سوريا، فقد سمع من رفاقه الكثير عن جمال هذا البلد وانفتاحه. وهناك تعرّف إلى طالبة جامعية اسمها ريم، شعر بأنها بما تملك من شخصية قوية وثقافة عالية هي المرأة الحلم.

وبينما هو يرى هذا الانفتاح الاجتماعي الجميل، يتذكّر الانغلاق في بلده فيصف بسخرية لاذعة: «لم يكن ثمة ساء يمشين في الطريق، توصل إلى هذه النتيجة، شعر أن السواد المليء باللحم ينزوي حين يمرّ رجل، الآن لا ينزوي، صار السواد جريئاً يمشي في منتصف الطريق، لكنه ظل أسودّ لم يتغيّر.حين أطلّ برأسه من نافذة الحافلة في سوريا، لم يرَ سوداً يمشي، رأى امرأة تمشي، تضع على رأسها غطاء، رأى وجهها، ذهل لامرأة لا تضع غطاء على رأسها، ابتسم للهواء الذي يلعب بشعرها، كان يظنّ قبل سفره أن النساء غير المحجّبات يظهرن في التلفزيون فقط، صدّق الآن أن المجتمعات الأخرى منحلة أخلاقياً. نسأؤها كاسيات عاريات يختلطن بالرجال في الطريق، تسأل علي: لماذا لا يقال إن النساء عندنا سواٌ يمشي، بل يقال: نسأؤنا جواهر مصونات عن أعين الذئاب البشرية، الذئاب البشرية هم الرجال. المرأة

صورة من كتاب «سَمَني ما شئت»

صورة من كتاب «سَمَني ما شئت»

صورة من كتاب «سَمَني ما شئت»

صورة من كتاب «سَمَني ما شئت»

صورة من كتاب «سَمَني ما شئت»

صورة من كتاب «سَمَني ما شئت»

صورة من كتاب «سَمَني ما شئت»

صورة من كتاب «سَمَني ما شئت»

صورة من كتاب «سَمَني ما شئت»

صورة من كتاب «سَمَني ما شئت»

صورة من كتاب «سَمَني ما شئت»

صورة من كتاب «سَمَني ما شئت»

صورة من كتاب «سَمَني ما شئت»

صورة من كتاب «سَمَني ما شئت»

صورة من كتاب «سَمَني ما شئت»

صورة من كتاب «سَمَني ما شئت»

صورة من كتاب «سَمَني ما شئت»

صورة من كتاب «سَمَني ما شئت»

صورة من كتاب «سَمَني ما شئت»

صورة من كتاب «سَمَني ما شئت»

صورة من كتاب «سَمَني ما شئت»

صورة من كتاب «سَمَني ما شئت»

صورة من كتاب «سَمَني ما شئت»

صورة من كتاب «سَمَني ما شئت»

صورة من كتاب «سَمَني ما شئت»

صورة من كتاب «سَمَني ما شئت»

صورة من كتاب «سَمَني ما شئت»

صورة من كتاب «سَمَني ما شئت»

صورة من كتاب «سَمَني ما شئت»

صورة من كتاب «سَمَني ما شئت»

صورة من كتاب «سَمَني ما شئت»

صورة من كتاب «سَمَني ما شئت»

صورة من كتاب «سَمَني ما شئت»

صورة من كتاب «سَمَني ما شئت»

صورة من كتاب «سَمَني ما شئت»

صورة من كتاب «سَمَني ما شئت»

صورة من كتاب «سَمَني ما شئت»

صورة من كتاب «سَمَني ما شئت»

صورة من كتاب «سَمَني ما شئت»

عندنا نعجة، والرجل ذئب وليس خروفاً، وحين يتزوّج الرجل يصبح خروفاً، وتكون هي امرأة في المنزل وليست نعجة، تخلع السواد لتكون هي، تكون امرأة أمام خروف.

يبدو علي في كل تصرّفاتّه أسيرٌ والديّه؛ فاقداً الإرادة في تقرير مصيره، يتحرّك بإشاراتهم، لا يُعارضهما في شيء. لكنه في إجازته هذه أصبح رجلاً آخر، أو هكذا سيظنّ القارئ، خصوصاً بعدما أحب. فلاول مرة يشعر بمعنى أن يتعرّف رجل إلى امرأة، ويجلس معها في المقهى، ويشربان الشاي والعصير ويتحدّثان، ثم يقع كل منهما في حب الآخر. يصف الكاتب المرّة الأولى التي التقيا بها حين قدّما له سامر: «نهض مرتبكاً، نهض قلبه وعقله، سحبت ريم كرسيًا وجلست قريباً منه، قال لها: مرحباً. قالت: كيف الحال؟ هل يقول لها: شكرًا؟ قال لها: الحمد لله. أراد أن يقول: شكر الله، لكنه قال: الحمد لله. ثم حين تأكد من طراوة لسانه قال: تشرفنا. قالت: ماذا تفعل؟ قال لقلبه: لماذا الآن؟».

هذا المشهد يعبر عن ارتباك علي وهو يجلس لأول مرّة أمام امرأة تحدّثه وتسألّه وتهتم به. وهكذا، طوال تلك الإجازة القصيرة، بات علي يلتقي بريم منفرداً، وقد تخلص من ارتبাকে وبات يناقشها في أمور الحياة، إلى أن اعترف لها بحبه.

وبالطبع رفض الأهل أن يتزوّج ابنهم من امرأة غريبة: «ابتسم أبو علي من الشجاعة التي أطلّت عليه من قم ابنه، قال له: هذه الساعة المباركة لماذا لا تشاركنا أفكارك؟ من هي؟ اكتمش علي على قلبه، خاف على حبه من أن يسلب منه، يشعر أن أباه يشمت به، ماذا يعرف أبوه عن الحب، هو الذي يرى المرأة مكتسة في المنزل، وفرناً في المطبخ، وشهوة فوق السرير؟».

«بنات بلدك أولى بك من الغربيات»، هذا جوابهم، وهذا ما حصل، ومن دون مقاومة رضع علي وتزوّج امرأة لا يعرفها... ليخرج القارئ بأسى حقيقي، وكأنّ العالم كله ضدّ الحب.

هذه الرواية التي تُظهر لنا سيطرة التقاليد في مجتمع محافظ جداً، تُظهر أيضاً الفوارق الاجتماعية بين البلدان العربية، كما أنها ترسم شخصية غنيّة بتناقضاتها، مع مهارة كبيرة في الوصف والسرد.

صورة من كتاب «سَمَني ما شئت»

صورة من كتاب «سَمَني ما شئت»

صورة من كتاب «سَمَني ما شئت»

صورة من كتاب «سَمَني ما شئت»

صورة من كتاب «سَمَني ما شئت»

صورة من كتاب «سَمَني ما شئت»

صورة من كتاب «سَمَني ما شئت»

صورة من كتاب «سَمَني ما شئت»

صورة من كتاب «سَمَني ما شئت»

صورة من كتاب «سَمَني ما شئت»

صورة من كتاب «سَمَني ما شئت»

صورة من كتاب «سَمَني ما شئت»

صورة من كتاب «سَمَني ما شئت»

صورة من كتاب «سَمَني ما شئت»

صورة من كتاب «سَمَني ما شئت»

صورة من كتاب «سَمَني ما شئت»

صورة من كتاب «سَمَني ما شئت»

صورة من كتاب «سَمَني ما شئت»

صورة من كتاب «سَمَني ما شئت»

صورة من كتاب «سَمَني ما شئت»

صورة من كتاب «سَمَني ما شئت»

صورة من كتاب «سَمَني ما شئت»

صورة من كتاب «سَمَني ما شئت»

صورة من كتاب «سَمَني ما شئت»

صورة من كتاب «سَمَني ما شئت»

صورة من كتاب «سَمَني ما شئت»

صورة من كتاب «سَمَني ما شئت»

صورة من كتاب «سَمَني ما شئت»

صورة من كتاب «سَمَني ما شئت»

صورة من كتاب «سَمَني ما شئت»

صورة من كتاب «سَمَني ما شئت»

صورة من كتاب «سَمَني ما شئت»

صورة من كتاب «سَمَني ما شئت»

صورة من كتاب «سَمَني ما شئت»

صورة من كتاب «سَمَني ما شئت»

صورة من كتاب «سَمَني ما شئت»

صورة من كتاب «سَمَني ما شئت»

صورة من كتاب «سَمَني ما شئت»

صورة من كتاب «سَمَني ما شئت»





تكتبها  
زينب عسّاف

لست بصدد الكتابة عن «خبط الأجنحة» لأمجد ناصر. فقط أرغب في إقامة تناص ما مع الكاتب والكتاب في آن واحد. فأمجد ناصر هو من بين شعراء عرب قلة ترغب في محاورة نصوصهم – سواء أكانت شعراً أم نثراً – حالما تفرغ من قراءتها، لما تحرك فيك مما هو كامن تحت سطح البدهاة. في «سيرة المدن والمقاهي والرحيل» سيجد كل منا سيرته بطريقة ما. وبالنسبة إليّ كان هذا الكتاب كتاب مرحلة، ربما بسبب ما عشته من تقلّلات في السنوات الثلاث الماضية. كنت بحاجة إلى لغة طريق ترافقني وتؤنسني فأنت هذه السيرة الصديقة في وقتها المناسب تماماً. لعلمي أقرأ الدفق الإنساني المصاحب للنص أكثر من النص نفسه. ولعلها خصلة سيئة، لكن إن لم تكن القراءة شخصية بالدرجة الأولى فكيف تكون إذا؟ بين قبرص ولندن والقاهرة وعمّان، مروراً بمدن أخرى، ينتقل السرد: يرتدي المعطف الرمادي ويتوقع عينك لتلقط اسم المدينة المكتوب

## الفاوون

شهرية، شعرية، تأسست العام 2008، تصدر لدى «مؤسسة الفاوون الثقافية»، وهي المؤسسة الأم لـ: مجلة «نقد» الفصلية، دار الفاوون للنشر، جمعية الفاوون للترويج للأدب العربي في العالم (قيد التأسيس)

رئيسا التحرير

زينب عسّاف ـ ماهر شرف الدين

مستشار التحرير

شوقي عبد الأمير

المدير المسؤول، كمال المهتار العلاقات العامة، كارمن شمعون الإدارة المالية، جوليا سابا الإخراج الفني، مايا سالم الموقع الإلكتروني، رجا المهتار الرسوم، عبد الله أحمد

مكاتب التحرير

الولايات المتحدة الأميركية ـ ميشيفين ـ ملفنديل ـ هيننا ستريت 17953 0013134299194 Hanna st Melvindale 17953 MI 48122 - U.S.A

مكتب الإدارة

لبنان ـ بيروت ـ ص. ب: الحمرا 5626 ـ 113 009614022058 ت:

المراسلات

info@alghaoon.com

موقع «الفاوون» على الشبكة

www.alghaoon.com

الاشتراك السنوي

لبنان: 20 دولاراً أميركياً، الدول العربية: 50 دولاراً أميركياً، أوروبا وأميركا: 70 دولاراً أميركياً.

carmen@alghaoon.com

تلفون: 009613835106

أسعار البيع

لبنان: 2000 ليرة، سوريا: 30 ليرة، مصر: 3 جنيهات، الإمارات: 5 دراهم، الولايات المتحدة الأميركية: 3 دولارات

داعمون

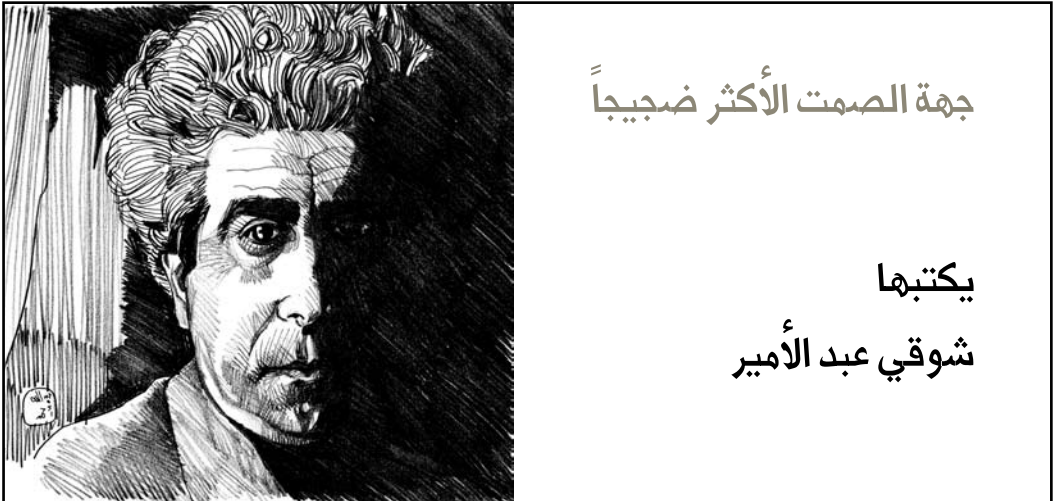
سليم الصبحناوي فادي خياط، حامد العجلان نديم ضومط، عون جابر

لعمادة «الفاوون»

الاتصال على

009613835106

(الحق الأدنى للمعاضدة 200 دولار أميركي أو ما يعادلها)



## جهة الصمت الأكثر ضجيجاً

يكتبها  
شوقي عبد الأمير

سوق البرغوث، تسمية معروفة في

لبنان وهي مأخوذة عن الفرنسية:

«Marché aux puces»، وترجمتها

الحرفيّة «سوق القمل» وأيّاً كانت

«الأمانة» في الترجمة بين البرغوث والقمل

فأنا أجد فيها تصويراً شعرياً لافتاً للتعبير عن

حال الشعر اليوم. فهذا النوع من الأسواق يُباع

فيه كل شيء من الخردة إلى التحف القديمة

والثريات، مروراً بكل ما يخطر في البال من

المعروضات والسلع التي يختلط فيها الجيد

بالرديء والقديم بالجديد والأصيل بالمزور،

لكنك كي تجد ضالتك عليك أن «تنبّش» في

أصناف المعروضات المفروشة على الأرض أو

في زوايا الدكاكين وعلى الرفوف وربما تمضي

ساعات طويلة ولا تجد شيئاً. وهذه ممارسة لها

هواتها ومحبوها الكثيرون الذين يتمتعون بمثل

هذه النزهة.

نحن اليوم تماماً في «سوق البرغوث» الشعري

حيث يُعرض كل شيء: النصوص المهشمة

والمزيفة إلى جانب التحف وبعض اللقط

النادرة وسط كمّ هائل من المواد والبضائع

التي لا قيمة لها يتهالك أصحاب الدكاكين

والمزادات لتسويقها من دون أن يتوقفوا عن

مناداة الزبون وغرائه. وفي الشعر أيضاً صالات

العرض والدكاكين والفترينات كثيرة لا تحصى

بفضل التكنولوجيا الحديثة وافتتاح العالم على

بعضه. كتّب مطبوعةً بحرية، ودون أي مرجعية

نقدية تملأ الرفوف، حتى أصبح بمقدور أيّ كان

أن يُصدر متى شاء ديواناً بطريقته وإخراجه

واضعاً على غلافه ما يحلو من مدائح وإطراءات

بعيقريته الشعرية وسط باعة ومنادين وكتاب

مفالات «نقدية»، وترشيح هنا وتوقيع هناك

واستعراض لبضاعة في مكان ثالث وسط ضجيج

المعلنين والباعة والرواد.

ولم لا «أنا أغني بفلوسي» يقول المغنيّ؟ أجل

صار الأمر كذلك واستحال النقد «نقداً» بلا

جناس أو طباق. هذا إذا ما أضفنا إلى الكتاب

الورقي كل ما يصدر على «الإنترنت» فإننا سنجد

كتابات ونصوصاً لا حدّ لاحتطاطها وانفلات

أصحابها إلى درجة صارت أول ممارسة لقراءة

صفحة الإنترنت وقبل أن تفتحها هي أن تضغط

على مبيض المحو لتنتظف ما يتراكم عليها خلال

24 ساعة... Delete... Delete.

يُضاف إلى هذه الصورة البائسة التي تطلّ علينا

من خلالها الصحافة الأدبية اليومية والأسبوعية

وسواها والتي تنعدم فيها أي موضوعية واحترام

لقيمة في النشر حيث الصفقات الصغيرة والكبيرة

والإخوانيات وحك لي ت أحك لك، على خلفية

انعدام المسؤولية الثقافية وحتى الأخلاقية

أحياناً. فأنت لا تعرف كيف يصبح فلان شاعراً

كبيراً، ويتكرّر اسمه، وتتواتر المقالات عنه في

صفحة وأخرى مثل رقصة رديئة للفالس تحتل

المسرح الأدبي «نقداً» و«شعراً»، وترى صوراً

وتعليقات وآراء مدبّجة تتناوبها الصفحات عن

«شاعر» هُز الساحة الأدبية بديوان شبه معجزة.

وما إن تمرّ أيام وتنتهي الرقصة حتى يغيب

الشاعر وديوانه في سبات عميق.

لم أستطع البقاء صامتاً في الكويت أثناء ندوة

أقامتها مجلة «العربي» عن الشعر العربي

المعاصر حيث كان المحاضر واحداً من الشعراء

المعاصرين مكلفاً من المجلة بإعداد دراسة عن

حال الشعر العربي اليوم. وإذا به يطلّ علينا بذكر

أربعة أو خمسة أسماء من لبنان كل واحد منهم

مسؤول عن صفحة الثقافة في جريدة تصدر في

بيروت! أما ما يُنتج من شعر في كل العالم العربي

فلا داعي حتى لذكره بل، يكفي استعراض سريع

في المقدمة، أو إشارة خاطفة في المؤخّرة! لقد

كانت بالنسبة إليّ شكلاً من الضجيج لا المفجأة

ولهذا طلبت الكلمة وعلّقت على هذه المفارقة

المضحكة المبكية في آن واحد، فما كان من أمر

المحاضر إلّا القول بأنه يمتدّر وأنه يتعلم.

هكذا أحوالو هذا المسرح الجميل وهذا الميدان

الحضاري إلى «سوق برغوث» حقيقي وصاروا

فيه سماسرة ومديري صفقات. صار الشعر

العربي اليوم الرهينة الكبرى التي تتوزّعها هذه

الصفحات في الصحف الورقية أو الإلكترونية.

وما زاد في الليل حلقة أنه لا توجد اليوم

مرجعيات حقيقية لتقييم الشعر. لا جامعات ولا

مراجع أكاديمية ذات شأن ولا دور نشر ذات حصانة

أدبية تمنعها من نشر أي كتاب كما هو الحال لدى

العديد من الناشرين الأوروبيين الذين يحافظون

على مستوى النشر لديهم من خلال «قراء كبار»

يقراون النصوص قبل نشرها ولا يمكن للدار أن

تنشر شيئاً إلّا بما يحظ بموافقة هؤلاء الذين

تختارهم الدار نفسها ولن تقبل أي تدخل أو مال

أو دعم من أي مصدر كان... لم يعد في حاضرتنا

الثقافية أي نوع من هذه المرجعيات والمؤسسات

الحامية لمستوى النشر، فسادت الفوضى.

بالأمس فقط كان في حياتنا الثقافية شيء من

هذا. كانت هناك مجلات مرموقة نعرفها جميعاً

وناشرين لا يمكن شراءهم والتأثير عليهم وكان

هناك أيضاً حرمة للنقد وجرة للناقد ومكانة

للمحفل الأدبي الذي يصدر عنه. كل هذا اختفى

وسط هذه الغوغاء التي غمرت كل شيء ولهذا لا

يستطيع أحد منا اليوم أن يُنَبِّئ ملمحاً أو قيمة أو

جديداً في حركة الشعر العربي مهما كان برهانه

ومهما كانت براعته وجدارته. فالشاعر العظيم

على صفحة جريدة، هو تافه غير معترف به

في أخرى، وهكذا دواليك. وكنتيجة مباشرة لكل

هذا توقف ما يمكن تسميته بالإنجماع، النقدي

الشعري لدى مرحلة الرواد حيث تُذكر الأسماء

التي لا تتجاوز أصابع اليد الواحدة والذين رحل

أغلبهم، هم فقط يحطون اليوم بنوع من الإنجماع

على مكانتهم ودورهم وعلى قيمة عطائهم

الشعري. أما سواهم وعددهم بالمئات، فلا يمكن الإجماع ولو نسبياً على أي اسم، ذلك أننا في هذه السوق خسرتا المرجعية النقدية وفقدنا أصول اللعبة الأدبية الراقية لتحلّ محلها إخوانيات ومريدون وزبائن.

لا يمكن في هذا الوحد الشعري أن نُورث الأجيال

القادمة شيئاً كما ورثنا نحن. لا يستطيع أحد

اليوم أن يتوصّل إلى تحديد أسماء شعرية عليها

شبه إجماع يمكنها أن ترسم ملامح مرحلة

شعرية مهمة وهي التي تعارفنا على تسميتها

وبما بعد الرواد. ففي كل بلد أكثر من قبيلة،

ولكل قبيلة أكثر من شاعر وكلهم في تناحر تارة

وهندة أخرى، تاركين القراء بين أقطاب متنافرة

في الأحكام والقيم فمن كان لا يستحق ذكر اسمه

بالأمس سيصبح شاعراً كبيراً إذا ما تمت التسوية

وفقاً لشروط ومتطلبات الصنف، والصفقة لا

تدوم كما نعلم. في الجاهلية الأولى كان سوق

عكاظ حكماً ومنبراً يلجأ إليه الشعراء بحثاً

عن الاعتراف والتواصل، وقد سمعت مؤخراً أن

المملكة العربية السعودية حاولت إعادة بعث هذا

السوق بطريقة جديدة. لعل القائمين عليه أدركوا

أهمية هذا المنبر وحاولوا تكراره في جاهليتنا

المعاصرة، لكن كما يبدو ضاع هو الآخر تحت

ضجيج «سوق البرغوث» الحديث وهيمنته.

أجهز «سوق البرغوث»، هذا على المصلحة

الشعرية لجيل كامل وهو الجيل الذي جاء بعد

الرواد. أما الجيل الثالث الذي يليه فهو الآخر

ضائع في حلقة هذه الساحة واحتراب أطرافها

وأبطالها. صار عندنا اليوم في كل ساعة شاعر

وكل أسبوع مهرجان وكل شهر جائزة ولا يمكن

لأحد أن يؤثر على حركة المدّ الصاعدة هذه، فقد

خرجت على الطور ووجدت لنفسها قواعد ونظماً

وأدبيات ومراجع لا يمكن لأي سلطة أو منطلق أو

جدل ردّعها وتنظيم وجودها، لأن ذلك سيُعدّ قمعاً

وتجاوزاً... إلى ما شئت من التسميات. ولهذا

تمتلك سوق الشعر بالآلاف من الأوراق النقدية

المنزورة. عملات زائفة لا تخضع لأي اختيار ولا

فحص يؤكّد صدقيتها وصلاحتها. ولا بد من

فعل شيء ما لسحب هذه الأوراق من التداول

في السوق الشعري. أخرجوا الشعر العربي من

سوق البراغيت هذه. أعيدوا إلى الشاعر كرامته

ودوره الحقيقي اليوم حيث تلعب الثقافة لدى كل

شعوب العالم أعظم أدوارها في تاريخ البشرية.

أقتدوا أعظم إنتاج عرفته هذه الأمة منذ ولادتها:

الشعر.

في وجه هذه الظاهرة الكارثية ترى هل سنفلع

شيئاً؟ هل من يرفع يده احتجاجاً؟ فالصمت

وحده لا يكفي والحديث المكتوم بين الأصدقاء

لا جدوى منه، وإلا فسنقول في آخر المطاف مثل

غاليلو الذي هددوه بالشنق إذا لم يقرّ بأن الأرض

مسطحة ولا تدور، حيث تراجع قائلاً لهم: افعلوا

ما تشاؤون سأقرّ لكم بذلك «ولكنها تدور».



## ولاوله

بلك نواضع تُعرّف مجلة «الآداب» نفسها (على موقعها الإلكتروني) على الشكل الآتي: «... كانت وتبقى السجلّ الأبرز لحركة الأدب والثقافة في العالم العربي حتى اليوم (...). ويستحيل دراسة أي ظاهرة أدبية أو ثقافية عربية، مكرسة أو جديدة، من غير الرجوع إلى هذه المجلة القيّمة».

بلك نواضع قال الشاعر الفلسطيني سميح القاسم في اتصال هاتفي أجراه معه برنامج «بدون مجاملة» على قناة «حنبل» التونسية: «أنا لسان العرب من المحيط إلى الخليج». وعندما قاطعه أحد الصحفيين في الاستوديو متسائلاً حول من منحه مثل هذا التفويض، قال القاسم: «شعبي هو من منحني ذلك».

بلك نواضع قالت الشاعرة السورية رشا عمران، في حوار أجراه معها حسين بن حمزة (موقع «الرأي» 30 كانون الثاني 2010) إن مهرجان السنديان الذي تُديره «تحول من مهرجان ثقافي سوري إلى عربي ثم إلى دولي»، متابعه كلامها إنه بات «أهم مهرجان ثقافي عربي ويفوق بالأهمية العديد من المهرجانات العالمية».

بلك نواضع قال الشاعر السوري منذر مصري في حوار أجراه معه خلف خلف (موقع «جدار»): «لو صدرت أعمالتي بشكل متسلسل طبيعي، لو جرى تسويقي، لو ترجمت إلى لغات كثيرة... لكنك شاعراً عالمياً (...). كنت الشاعر السوري الخامس (نزار قبّاني، أدونيس، محمد الماغوط، سنية صالح)، في أنطولوجيا الشعر العربي المعاصر التي صدرت في ألمانيا 2000، وذلك باعتباري أهم صوت شعري في الربع الأخير من القرن العشرين! (...) أنا منذ الثمانينات لم أعدم أناساً كانوا يقولون لي إنهم يقرؤونني على أنني شاعر عالمي».



لوحظ أنّ خالد غزال استغلّ الحالة المتردية التي وصلت إليها صفحة «أدب فكر فن» في جريدة «النهار» لإعادة نشر مقالاته القديمة التي يعود تاريخ بعضها إلى ثمانينيات القرن الفائت.

لوحظ أنّ إدمون صعب، بعد طرده من جريدة «النهار»، بدأ عمله الجديد في جريدة «السفير» بمقال افتتحه بقول مأثور عن علي بن أبي طالب: «أبدلني الله بهم خيراً منهم وأبدلهم بي شراً لهم منّي».



لا موهبة شعرية عربية يأنس إليها «قلم» جهاد فاضل إلا موهبة الوزير الحالي خوجة. بالطبع نحن لا نعتب على جهاد فاضل الذي اعتاد على تأليف «كتب» كهذه، لكننا نعتب

على دار تدعي التنوير سرعان ما ينقطع نفّسها أمام حفنة من الدولارات.

توقيع: الضاحك بسبب

كتابان لـ«الناقد» اللبناني جهاد فاضل صدرا لدى «دار الساقي» لا يفصل بينهما سوى أشهر معدودة، يتناولان مديح عبقرية الشاعر والوزير عبد العزيز خوجة.

الأول: «القيثارة والمغني» - حوار مع شعر عبد العزيز محيي الدين خوجة (دار الساقي). والثاني: «المنازة والبحار» - دراسة في شعر عبد العزيز محيي الدين خوجة (دار الساقي). إذاً، «القيثارة والمغني» و«المنازة والبحار» (نتوقع أن يكون اسم الكتاب الثالث «الفارس والحصان» أو «الزنبق والريحان»)... وكأن لم يبق من كتب نقدية تنشرها «دار الساقي» سوى الكتب التي تدور حول شعرية السفير السابق خوجة، وكأن